



# L'ART

# DE LIRE A HAUTE VOIX.



*A PARIS,*

Chez
LECOINTE et DUREY, quai des Augustins, N° 49.
AIMÉ ANDRÉ, même quai, N° 59.
PARMENTIER, rue Dauphine, N° 14.
PONTHIEU, Palais-Royal.
BRÉDIF, boulevard des Italiens, N° 19.

J.-M. EBERHART, IMPRIMEUR.

# L'ART

# DE LIRE A HAUTE VOIX,

SUIVI

DE L'APPLICATION DE SES PRINCIPES A LA LECTURE
DES OUVRAGES D'ÉLOQUENCE ET DE POÉSIE.

SECONDE ÉDITION,

Entièrement refondue, mise dans un ordre nouveau et augmentée d'une dernière partie consacrée à la *Poésie dramatique* et à l'*Art théâtral*.

PAR L. DUBROCA.




A PARIS,
CHEZ A. JOHANNEAU, LIBRAIRE-ÉDITEUR,
RUE DU COQ-ST-HONORÉ, N° 8 *bis*.

1825.

# AVERTISSEMENT DE L'AUTEUR

## SUR CETTE NOUVELLE ÉDITION

### ET SUR UN OUVRAGE DESTINÉ A LUI SERVIR DE COMPLÉMENT.

---

*Je reproduis dans une nouvelle impression un ouvrage que, depuis long-temps, j'avais abandonné à sa destinée, et que je n'aurais pas cru digne des souvenirs du public, si, depuis qu'il n'en existe plus d'exemplaires dans le commerce, les demandes qui en ont été faites ne m'eussent révélé le prix que l'on attachait au sujet que j'avais essayé d'y traiter. Je disais dans ma dernière édition, combien il serait à desirer, pour l'honneur des écoles françaises, pour celui des lettres, et pour le succès des plus grands intérêts, que l'Art de lire à haute voix fût généralement senti et cultivé; combien il serait digne de la belle langue que nous parlons et du degré de civilisation et de goût où nous sommes parvenus, que des hommes instruits et pénétrés de l'importance de l'art de la parole, s'attachassent à former de bonne heure, à des lectures soutenues et raisonnées les jeunes gens, et surtout ceux que leur destinée peut*

*appeler dans la carrière des fonctions publiques ; j'ai lieu de penser que ce vœu s'est réalisé, et je dois sans doute à la conviction de l'utilité de ce genre d'instruction, l'empressement avec lequel on recherche un ouvrage où cet objet se trouve spécialement traité.*

*Dans cet état de choses, j'ai cru qu'il était de mon devoir de répondre, autant que mes moyens pourraient y suffire, à l'attente publique. J'ai revu avec soin mon travail, et, secondé par les critiques justes qui en ont été faites, par les observations de quelques amis éclairés, dépositaires de toute ma confiance, je le présente avec une méthode, des développemens et des modifications dans toutes ses parties, qui le rendront, j'ose l'espérer, plus digne du beau sujet que je me suis proposé.*

*Je n'ai rien changé au plan que j'ai suivi dans mes précédentes éditions, parce qu'il m'a paru que c'était le plus juste et le plus naturel qu'il fût possible d'adopter, en ce qu'il est pris de la position matérielle d'un homme qui parle en public, et dans la réciprocité des rapports qui s'établissent dès ce moment entre lui et ceux qui l'écoutent.*

*Quant à la forme de mes discussions, classées* par leçons; *comme cette forme ne fut point à l'époque de mon premier travail, une fiction, mais le résultat textuel de mes observations écrites pour servir à un cours raisonné d'instruction sur l'Art de lire à haute voix que j'eus le bonheur de voir accueilli et particulièrement suivi par la jeunesse studieuse du*

*barreau ; j'ai cru devoir la maintenir pour conserver à mon ouvrage les développemens élémentaires, l'abandon, la franchise et la simplicité dont ma position, autant que le besoin d'un succès, me faisaient une loi.*

*Je terminerai cet avertissement par une observation uniquement relative à la première partie de cet ouvrage où je traite des lois élémentaires d'une bonne diction. On sent que dans un sujet où j'avais à parcourir toutes les branches de l'art de la parole, je n'ai pu donner à cette partie une extension proportionnée à l'importance de son objet. J'ai suppléé à cette insuffisance par un ouvrage à part et qui en est une dépendance immédiate. Ce supplément contient un* traité, *entièrement neuf,* de la prononciation des voyelles et des consonnes finales, dans leur rapport avec les voyelles et les consonnes initiales des mots suivans; *et une* prosodie française exposée d'après une nouvelle méthode, et renfermant des développemens sur les applications dont elle est susceptible, qui n'ont point encore été présentés dans les traités de ce genre.

*Cet ouvrage, fruit de pénibles recherches, d'une constante méditation, et surtout d'une longue expérience dans l'enseignement de l'art de la parole, forme un volume du même format que celui-ci. J'engage, pour le seul intérêt de l'art que je traite, ceux qui n'ont point entre leurs mains un exemplaire de mes précédentes éditions de l'*Art de lire à haute voix, *à le joindre à celle-ci ; ils puiseront dans ce supplément, des principes très étendus sur*

*les branches les plus épineuses, mais en même temps les plus importantes de la bonne prononciation française : quant à ceux qui sont déjà pourvus de mon premier traité, et qui jugeront à propos de s'en contenter, ils pourront se procurer ce volume supplémentaire qui sera vendu séparément.*

# INTRODUCTION

## AU COURS

## DE L'ART DE LIRE A HAUTE VOIX.

---

Messieurs,

L'art de lire, tel que je me propose de le développer dans ce Cours, n'est point, comme vous le croirez facilement, l'art machinal d'articuler des mots et de les placer avec une constante monotonie à côté les uns des autres, ni même cette demi-science qui, fondée sur les règles de la ponctuation, sur la connaissance des accens, et sur quelques principes de grammaire, apprend à distinguer une phrase d'une autre et à faire des pauses plus ou moins longues. L'art de lire, tel qu'il doit être conçu et étudié par ceux qui veulent jouir de tous ses avantages, est une véritable science fondée sur une foule de connaissances accessoires, dont la réunion aurait dû former depuis long-temps un corps de doctrine, pour remplir un vide qui existe dans l'éducation.

Je dis, pour remplir un vide qui existe dans l'éducation. Il semble en effet que l'on soit généralement convenu de se contenter de la science des mots apprise dans l'enfance; et il n'est pas rare de voir la plupart de ceux qui n'ont pas poussé plus loin leurs études sur cet objet, passer, les uns, dans les tribunes politiques où se discutent les grands intérêts de la société; les autres, dans les chaires des écoles publiques, pour y exposer les élémens des sciences; les uns, dans les cercles littéraires, pour y soumettre leurs compositions, et les autres, dans les tribunaux où sont débattus les droits de l'innocence et de la justice.

Pour se convaincre du vide dont je parle, il n'y a qu'à parcourir ces différens théâtres, et à prêter un moment l'oreille aux divers lecteurs qui s'y succèdent.

Presque partout, l'oreille et le goût sont révoltés, outragés par les contre-sens continuels d'un lecteur qui n'a appris que la science des mots, et qui s'en est tenu là. Ici, les intérêts de la justice sont discutés avec un froid, une sécheresse; avec une absence d'intérêt et de sensibilité qui rendraient inutiles pour la cause de l'innocence les plus beaux développemens même de l'éloquence humaine et les argumens de la raison la plus lumineuse. J'ai vu souvent l'œil du juge s'appesantir aux accens monotones et insipides d'un défenseur de l'innocence, et l'assemblée la plus nombreuse se livrer à un engourdissement spontané, comme si on eût fait couler dans toutes les veines un breuvage soporifique. Et dans les écoles publiques, où rien ne peut réparer le vide d'une leçon exprimée sans intérêt, combien ne voit-on pas de professeurs dont l'élocution faible, triviale, embarrassée, confuse, ou languissante, lasse l'oreille, fatigue l'esprit, et porte le dégoût et l'ennui dans tous les cœurs? Et dans les assemblées littéraires et savantes, à quel rôle fatigant et pénible ne livrent pas souvent tout un public, ces hommes, estimables sans doute la plume à la main, mais qui, dans la lecture de leurs compositions, ne savent pas s'arracher à la monotonie qui dépare entièrement leurs écrits et qui en fait perdre le principal mérite?

D'où peut venir cette ignorance presqu'universelle de l'art de lire? Je l'ai déjà dit, de l'idée trop malheureusement reçue, que dès que l'on a appris la science des mots, on a tout fait pour cette partie de l'éducation, et de la confiance avec laquelle on s'élance dans les diverses carrières qui sont du domaine de la parole, sans avoir jamais étudié l'art de s'énoncer en public.

Pour concevoir de quelle importance est l'art de bien lire,

il suffit de réfléchir sur l'objet que l'on se propose en lisant.

L'objet de toute lecture quelconque est de transmettre à un auditeur ou à plusieurs, des idées sur lesquelles ils ne sont pas le plus souvent préparés; des faits qui leur sont étrangers, ou des sentimens qui n'existent pas dans leur cœur, et auxquels cependant on veut leur faire prendre part. Tantôt, c'est le récit d'un événement qu'il s'agit de leur communiquer pour les intéresser à la destinée de tel ou tel héros, de tel ou tel peuple; tantôt, ce sont des affections qu'il faut réveiller dans leur âme; tantôt, c'est leur raison qu'il s'agit d'éclairer et de convaincre; tantôt enfin, c'est un objet d'amusement, de plaisir ou de distraction que l'on veut leur proposer. Il n'est pas une lecture qui puisse échapper à ces diverses suppositions : l'homme qui lit et qui oublie qu'il a un de ces objets à remplir, est une machine à sons et à mots, plus digne de figurer à côté d'un automate qu'au milieu d'êtres intelligens et sensibles, dont la vie morale dépend des communications qui existent entre eux. Toucher, éclairer, convaincre, instruire, émouvoir, ou amuser; voilà l'immuable objet de toute lecture, et celui qu'on ne perd de vue qu'aux dépens de la vérité, de la raison, et de tous les intérêts littéraires et sociaux.

Le plan que je me propose de suivre dans ce Cours, sera simple et uniquement fondé sur les rapports naturels et immédiats qui existent entre un lecteur et ses auditeurs : ces rapports sont relatifs à *l'oreille*, à *l'esprit*, au *cœur* et aux *yeux*.... Pour frapper et captiver l'oreille, il faut que le lecteur ait une diction exacte, distincte, claire et fondée sur les règles grammaticales qui appartiennent à sa langue : Pour éclairer et convaincre l'esprit, il faut qu'il sache apprécier la force, la valeur et la dépendance des idées, afin de les transmettre avec justesse et avec leurs divers caractères: Pour aller au cœur, il faut qu'il ait la connaissance des diverses passions qui peuvent l'agiter et l'émouvoir; et

qu'il possède les moyens de produire ces effets : et pour plaire aux yeux, il faut qu'il compose son maintien et ses mouvemens extérieurs d'après les divers degrés d'intérêt que présente l'objet de sa lecture.

Delà, quatre conditions générales de l'art de lire à haute voix.

Dans la première, qui comprendra les moyens de frapper et de captiver l'oreille, et qui traitera des lois d'une juste prononciation ; j'embrasserai sans exception toutes les règles qui peuvent concourir à rendre la diction publique claire, correcte et régulière, depuis les élémens les plus simples de la parole jusqu'aux principes les plus relevés d'un débit harmonieux et soigné.

Vous ne vous étonnerez donc pas, Messieurs, si, dans les premières leçons de ce Cours, je reviens aux notions les plus élémentaires du langage. Et comment ne pas les introduire dans un ouvrage destiné à suppléer à l'insuffisance des premières notions sur l'art de lire, et à corriger tant d'erreurs qui en flétrissent l'exercice? Je ne saurais trop le répéter : il existe une erreur universelle bien préjudiciable aux progrès de la bonne diction française. On croit généralement que l'instruction relative aux élémens de la parole, ne regarde que l'enfance, et que celle que l'on a reçue à cet âge suffit pour tout le reste de la vie; on regarderait même comme indigne d'un esprit formé de revenir sur ces premières notions et de descendre dans un âge mûr à la discussion des lettres et des syllabes de l'alphabet.

Cependant, je ne crains pas d'avancer que tout dépend, pour obtenir une bonne prononciation, de la révision sérieuse et raisonnée de ces premiers principes; et que, s'il y a tant d'hommes dont l'articulation est en quelque sorte incompréhensible, tant de lecteurs ou d'orateurs dont la diction n'est pas supportable, c'est surtout parce qu'on ne revient pas assez sur les premières notions grammaticales que l'on a reçues dans l'enfance.

Et comment l'instruction donnée dans le premier âge sur cet objet, pourrait-elle suffire? A-t-on pu discuter avec l'enfance la nature des sons de la voix humaine, leur caractère, leurs diverses modifications, leur valeur prosodique et le degré de consistance qu'il faut leur donner? A-t-on pu lui faire connaître la nécessité, la beauté, les lois d'une articulation nette et bien distincte dans l'émission des élémens de la parole? A-t-on pu lui faire sentir quels étaient dans la lecture les tons faux, inarticulés et défectueux? Et quand l'enfance pourrait entrer dans cette discussion; est-ce bien avec les maîtres qu'on donne généralement aux enfans que l'on pourrait espérer cette instruction raisonnée? N'est-ce pas là plutôt la source de la dégradation du langage dans tant d'individus qui paient par des erreurs incorrigibles, l'indifférence avec laquelle on a abandonné leur première éducation à des maîtres ignorans, sans principes et sans goût?

Mais peut-être espère-t-on qu'en entrant dans la carrière de leurs études, ces jeunes élèves y réformeront les vices de leur prononciation; qu'ils y perdront avec de nouveaux maîtres leurs mauvaises habitudes; qu'ils y apprendront enfin les règles d'un beau langage : erreur plus grande encore! Souvent ils passent entre les mains d'hommes, instruits sans doute sur les objets particuliers dont l'enseignement leur est confié; mais aussi ignorans que les premiers sur l'objet dont il s'agit. Non-seulement ils retiennent dans cette nouvelle école les vices qu'ils ont contractés dans la première; mais ils en prennent souvent de plus déplorables encore. Tantôt c'est un débit monotone, insipide et trivial auquel on les forme; tantôt ce sont des tons pédantesques et pleins d'une emphase ridicule qu'on leur fait prendre; tantôt enfin c'est une prononciation entièrement défectueuse et opposée au génie de la langue française à laquelle on les façonne.

Enfin arrive l'époque de la vie où il faut entrer dans la

carrière des fonctions sociales. Alors on sent pour la première fois le vide ou le ridicule de l'instruction que l'on a reçue; alors on s'aperçoit que tout ce que l'on a appris sur la prononciation française doit être réformé; qu'il faut en quelque sorte recommencer son éducation sous ce rapport. Heureux ceux qui s'y décident franchement! Mais, comme je l'ai dit, il faut reprendre cette instruction dans ses élémens; et c'est le point d'où je pars dans la première partie de cet ouvrage.

Dans la seconde, qui embrassera les moyens de frapper l'esprit et que j'appellerai *l'art de phraser*, j'exposerai par quelle méthode de diction un lecteur peut parvenir à porter la lumière dans l'esprit de ses auditeurs, et quelles sont les notions grammaticales et littéraires qui doivent lui servir d'appui pour atteindre ce but; je montrerai comment il est nécessaire qu'il connaisse le génie particulier de la langue sous le rapport de ses constructions, des lois de sa Syntaxe, de sa ponctuation, de ses périodes et de ses nombres: et portant mes vues plus loin encore, je présenterai les rapports qui existent entre l'art de bien dire et celui qui apprend à discerner exactement les pensées, à saisir leur enchaînement, à les suivre dans leurs conséquences, et qui les fait reconnaître sous leurs formes logiques ou oratoires. Grand et immense tableau qui nous jettera dans la carrière des plus belles observations sur les propriétés particulières à notre langue, sur les lois du raisonnement et sur la disposition des hautes compositions oratoires.

Dans la troisième, qui traitera des moyens de toucher le cœur, ou de *l'art des intonations*; après avoir discuté plusieurs questions générales sur la nature des inflexions oratoires, sur leur étendue, leur nécessité et leur objet; je présenterai ce que la langue française renferme de favorable à leur développement; quels sont les différens vices qui les dénaturent dans les discours publics; et passant ensuite à

l'objet particulier de mon sujet, j'indiquerai les moyens de les rendre justes et vraies par l'analyse des principaux mouvemens de l'âme, par la connaissance des figures qui les expriment dans le discours, et par l'emploi des tons ou des inflexions de la voix humaine qui répondent à chacune des passions du cœur humain.

Enfin dans la quatrième, qui comprendra les moyens de parler aux yeux, ou *l'art de l'action extérieure;* j'entrerai dans le détail des lois qui constituent ce ressort puissant, en le considérant dans tous les moyens physiques d'expression qui appartiennent à l'homme, dans la contenance et le maintien de son corps, dans le jeu de sa physionomie et dans son geste.

Que de notions importantes viendront se ranger dans cette série de principes, pour former le nouveau système de lecture que je vous propose! Quoiqu'elles ne puissent vous être étrangères pour la plupart, vous aimerez sans doute à les voir s'enchaîner pour faire de leur ensemble un corps de doctrine, d'où résultera l'art de lire avec intérêt. Il n'y aura rien, peut-être, de nouveau dans les principes de littérature, de grammaire ou de philosophie que nous appellerons à notre secours, pour marcher avec succès dans la carrière que nous nous proposons de parcourir; mais ce qui le sera (parce que nul auteur que je sache n'a encore traité de cette manière l'art de bien lire), ce seront les applications que nous en ferons, et les conséquences que nous en tirerons pour nous former au grand art de porter la parole.

Un autre avantage du plan que j'ai embrassé sera d'ajouter aux notions importantes qui doivent en former les bases, d'autres notions accessoires non moins satisfaisantes pour l'esprit et pour le cœur. Ainsi, lorsque nous ferons l'application de nos principes généraux à la lecture des ouvrages d'*éloquence*, qui ne sent pas qu'il sera aussi intéressant qu'utile d'entrer dans quelques détails sur la naissance, les progès et les vicissitudes de l'art oratoire, d'en connaître

la nature et les effets, et de passer en revue les plus belles productions de l'éloquence humaine? Ainsi, lorsque nous nous exercerons à la lecture des ouvrages de *poésie*, quelle autre carrière s'ouvrira à nos regards, en parcourant les différentes branches que comporte ce genre, et en discutant leur caractère particulier pour appliquer à chacun d'eux le ton qui lui convient?

Et si de ces avantages nous passons encore à d'autres; si nous faisons attention aux connaissances nombreuses que nous pourrons recueillir dans les diverses lectures que nous nous proposerons, aux idées morales que nous y trouverons consignées, et aux principes de goût que nous y verrons exprimés, principes que nous sentirons bien plus vivement encore dans nos lectures raisonnées; qui pourrait dire que nos leçons, dont le premier objet sera l'art de lire, ne seront pas en même temps des leçons de grammaire, de littérature, de philosophie et de goût?

J'ai développé mes idées sur la nécessité du Cours que je propose; j'en ai développé le plan, l'ensemble et les résultats: c'est à vous, Messieurs, à juger si mes conceptions sur cette partie si intéressante de nos communications mutuelles, sont dignes de leur objet, et méritent de fixer votre confiance. Je me suis depuis long-temps pénétré de l'utilité de mon projet, et j'ai pensé que je donnerais lieu à une institution heureuse, quand bien même je ne ferais qu'inspirer à d'autres le desir d'exécuter, avec plus de talens que moi, l'idée nouvelle que j'ai conçue.

Quel bienfait ne serait-ce pas pour la société entière, pour les lettres, et pour le succès des plus grands intérêts, si des hommes instruits et inspirés par le bon goût, se dévouaient au rôle pénible, mais honorable, que je me propose de remplir; s'attachaient à former à une lecture raisonnée les jeunes gens, et surtout ceux que leur destinée peut appeler dans les carrières qui sont du domaine de la

parole! Et quand ces intérêts généraux ne nous toucheraient pas, quelle satisfaction plus sensible pour l'homme, que celle de fixer, par une diction noble et attachante, l'attention publique, de maîtriser les cœurs, et de faire entrer des auditeurs froids et impassibles dans toutes les jouissances que peuvent donner les plus belles productions du génie?

Représentez-vous, ce que vous avez sûrement vu quelquefois, une assemblée nombreuse qui, fatiguée et comme écrasée sous le poids d'une lecture languissante et monotone, se réveille tout à coup à la voix d'un lecteur qui parle à l'ame et aux yeux; représentez-vous ce murmure de plaisir qui succède aux longs baillemens qu'avait provoqués l'insipide lecteur qui vient de disparaître si heureusement de la tribune; cette fixité de regards et d'attention qui annonce les doubles jouissances de l'esprit et de l'âme: est-il pour l'amour-propre une satisfaction plus réelle? Est-il un empire qui tienne davantage à ce desir de supériorité qui vit dans le cœur de presque tous les hommes, et que les talens et les vertus peuvent seuls ennoblir et justifier?

J'achève le tableau des considérations préliminaires que j'avais à vous exposer avant d'entrer en matière: réunis par un même intérêt, celui de nous éclairer et de nous instruire mutuellement, nous n'apporterons ici ni la morgue du pédantisme, ni les meurtrières préventions de l'esprit de parti, ni le froid et stérile accueil de l'amour-propre qui se croit supérieur à l'instruction. Mon zèle vous est assuré, votre bienveillance fera le reste.

---

# L'ART DE LIRE
## A HAUTE VOIX.

## PREMIÈRE PARTIE.

### DES MOYENS
### DE CAPTIVER L'OREILLE,
OU
### DES CONDITIONS GRAMMATICALES D'UNE BONNE PRONONCIATION.

## PREMIÈRE LEÇON.

*Avant de déclamer, il faut savoir parler :*

a dit un de nos poètes, qui a consacré sa plume à l'art de la déclamation (*Dorat*). Une prononciation exacte, nette et régulière, est en effet la première condition de l'art de la parole, c'est celle qui sert de base à toutes les autres; et, prétendre aux succès brillans de cet art, sans avoir auparavant appris à bien parler, c'est s'abuser étrangement, c'est ressembler à-peu-près à un peintre mal-habile, qui voudrait revêtir des nuances les plus délicates de la peinture, une esquisse dégradée ou grossièrement préparée. Ni la

beauté du geste, ni la richesse des inflexions, ni le charme d'une physionomie expressive, ni les éclats d'un organe sonore et mélodieux, rien de tout cela ne peut couvrir les vices d'une prononciation défectueuse. Que dis-je? tous ces dons, au contraire, disparaissent et se flétrissent quand ils n'ont pas pour appui une prononciation correcte, pure, et conforme au génie de la langue que l'on parle.

Parcourez les différens théâtres de l'art de la parole, et cherchez pourquoi tant d'hommes y échouent ou y restent toute leur vie dans une humiliante médiocrité : vous verrez que toujours la première cause de leur disgrâce est dans leur mauvaise diction et dans leur débit irrégulier.

Pourquoi en effet tel lecteur y excite-t-il tant de dégoût? c'est qu'il y parle comme une langue qui lui est étrangère, et qu'il y outrage, par les fautes les plus grossières, les premières lois de la prononciation française. Pourquoi tel autre y traîne-t-il tant d'ennui pour ses auditeurs? c'est qu'il n'y fait entendre que des sons confus et incertains, des mots tronqués, à demi exprimés, des syllabes à peine énoncées; en un mot, c'est qu'il n'y a aucune sorte de netteté ni de clarté dans son articulation. Et ailleurs, pourquoi le débit public est-il accompagné de tant de sécheresse et d'insipidité? c'est que l'orateur n'y prosodie aucun de ses mots; que souvent, au lieu de marcher, il se traîne pesamment, allongeant outre mesure toutes ses syllabes; et que plus souvent encore, au lieu d'avancer avec méthode, il court, il se précipite,

ne laissant aucune trace de ses idées : semblable à celui qui, voulant faire remarquer les beautés d'un tableau, le coulerait rapidement sous les yeux de l'observateur, et le ferait disparaître immédiatement après. Et ailleurs enfin, pourquoi tant de rudesse, d'embarras et de dissonances dans les discours soutenus? c'est que celui qui les prononce ignore le grand art de la liaison des mots ; qu'il tourmente son organe dans les passages qu'il devrait adoucir, et qu'il restitue à la langue toutes les aspérités des siècles de barbarie et de mauvais goût.

Je donnerais trop d'extension à ce tableau, si je voulais vous retracer ici tous les inconvéniens d'une mauvaise prononciation. L'organe le plus important, et en même temps le plus difficile à contenter, qui s'interpose entre le lecteur et ses auditeurs, est celui de l'oreille. On est généralement indulgent sur les impressions qui frappent les autres, parce qu'on sent bien qu'il n'est pas donné à tous les hommes d'exceller dans l'action extérieure : mais on est inexorable sur les impressions qui s'adressent à l'oreille, parce que le premier devoir de celui qui parle en public est de se faire bien entendre, et que la première condition de celui qui écoute est de saisir sans peine, sans étude, sans efforts, les idées qu'on veut lui transmettre.

*Quintillien*, traitant le même sujet, emprunte, pour le rendre sensible, une image frappante : il compare l'oreille à un vestibule. Si les paroles, dit-il, y arrivent en désordre, confuses, sans caractère, ou faussement exprimées, elles sont repoussées, rejetées,

et l'entrée du cœur et de l'esprit leur est interdite. *Nihil potest intrare in affectum, quod in aure quodam vestibulo statim offendit.*

D'après cela, Messieurs, comment caractériser la conduite de ceux qui s'exposent à l'épreuve des lectures publiques, sans avoir préalablement réformé les vices de leur prononciation, qui revêtent d'inflexions tranchantes et oratoires une diction pitoyable? Rien n'est plus ridicule que cette prétention et cet alliage. Ce sont les bases qu'il faut d'abord solidement asseoir pour parvenir aux beaux effets de l'art de la parole : c'est la prononciation qu'il faut d'abord soigner et régulariser. Quand cela est fait, alors les prétentions sont permises; alors le débit peut recevoir tous les ornemens que l'intelligence, le goût et la sensibilité du lecteur peuvent lui inspirer; alors tout est en harmonie dans la noble fonction que l'homme exerce en parlant en public; alors il a droit d'aspirer au projet de maîtriser les cœurs et les esprits par l'irrésistible empire du plus beau des arts.

Cette partie de mon cours se rapportant tout entière à la manière dont un lecteur doit grammaticalement s'énoncer, je la réduis à quatre points de vue généraux : premièrement, à la manière de former et d'émettre les sons élémentaires, soit simples ou articulés, qui servent de base au langage; secondement, à celle de combiner et de lier ces sons et ces articulations, pour en faire résulter des syllabes et des mots régulièrement exprimés; troisièmement, à celle de donner aux sons, dont les mots sont formés, la valeur proso-

dique qui leur convient ; quatrièmement enfin, à la manière d'enchaîner ou de diviser les mots dans le discours ; le tout fondé sur ce que les lois et le génie de la langue française prescrivent à cet égard.

## I.

*Du génie de la Langue française, quant à la formation des sons simples et des sons articulés qui constituent son alphabet.*

L'invention de l'*alphabet* est sans contredit une des plus belles découvertes de l'esprit humain; elle fut, comme presque toutes les autres, le résultat du besoin.

Après s'être long-temps occupés des moyens de se communiquer verbalement leurs pensées, à l'aide des sons et des mots, les hommes durent sentir que ces moyens ne suffisaient pas encore à l'étendue de leurs relations ; ils imaginèrent donc, pour converser avec les absens, des signes ou des caractères qui, parlant à la vue de ceux à qui on les adressait, devaient leur transmettre distinctement une suite d'idées ou de faits.

Les premiers essais de ce genre furent très certainement des peintures. L'imitation est si naturelle à l'homme, que, dans tous les temps et chez tous les peuples, on a inventé quelque expédient pour copier ou pour tracer la ressemblance des objets sensibles. La seule écriture connue des Mexicains, lorsque l'Amérique fut découverte, consistait dans des peintures

historiques, destinées à retracer les souvenirs des principaux événemens de leur empire ; mais ces sortes d'annales étaient trop imparfaites pour suffire longtemps aux besoins des hommes. Les peintures peuvent représenter la partie des événemens qui frappe les yeux , mais non pas leurs liaisons : elles ne peuvent ni décrire les qualités qui échappent à la vue, ni donner une idée des discours des hommes et de leurs dispositions.

Aux peintures historiques succédèrent les caractères hiéroglyphiques , c'est-à-dire l'usage de certains symboles destinés à représenter des objets invisibles, avec lesquels on supposait que ces symboles avaient de l'analogie : ainsi , un œil était le symbole hiéroglyphique de la science ; et l'éternité qui n'a ni commencement ni fin , avait un cercle pour emblême.

C'est en Egypte surtout , que la science des hiéroglyphes fut cultivée et portée à sa plus grande perfection : les prêtres s'en servaient pour transmettre leur science mystérieuse si vantée. Cependant, comme la propriété des objets qu'ils prenaient pour base de leurs hiéroglyphes , étaient pour la plupart imaginaires, et leurs explications ambiguës et forcées, cette sorte d'écriture, nécessairement énigmatique et embrouillée , ne put servir que très faiblement à répandre quelques connaissances parmi ceux qui en avaient adopté l'usage.

Ailleurs , quelques nations avaient fait un pas de plus vers l'alphabet , en employant des signes arbitraires qui n'avaient ni analogie , ni relation avec les

objets qu'ils représentaient. Telle était, par exemple, l'écriture des Péruviens qui se servaient de petits cordons de différentes couleurs, et dont les nœuds plus ou moins gros, et différemment arrangés, formaient des signes de convention propres à transmettre une suite régulière de pensées.

Mais tous ces moyens de communication n'étaient pas encore ceux que l'esprit humain avait à desirer pour son perfectionnement. On commença enfin à soupçonner que des signes qui n'exprimeraient pas directement les choses, mais les mots dont on se sert pour les représenter dans le discours, offriraient bien plus d'avantages que toutes les tentatives qui avaient été faites jusqu'alors. La réflexion fit découvrir que, quoique chaque langue eût un grand nombre de mots, les sons articulés qui composent ces mots se réduisaient à un petit nombre; que ces mêmes sons revenaient sans cesse, et que les mots se formaient de leurs différentes combinaisons. Le premier résultat de cette découverte fut l'invention d'un alphabet de syllabes qui précéda probablement l'alphabet des lettres chez quelques-unes des anciennes nations. Enfin, arriva l'heureuse époque où quelque génie découvrit les plus simples élémens des sons de la voix humaine, et appliqua d'une manière fixe, à chacun de ces élémens, les signes que nous appelons aujourd'hui *des lettres*.

La reconnaissance publique ne sait à qui payer le tribut de ses hommages pour une découverte aussi précieuse, et qui forme la plus grande époque peut-

être dans les annales de l'humanité. Les ténèbres de l'antiquité en dérobent l'auteur à toutes les recherches de la critique et de l'histoire, et sa mémoire reste privée des honneurs qui lui sont dus. *Cadmus*, à qui les anciens attribuaient universellement l'invention de l'alphabet, l'apporta dans la Grèce (1); il ne contenait, dit-on, à cette époque, que seize signes ou Lettres. Dans la suite, on ajouta les autres à mesure que le défaut de caractères, pour certains sons, se fit sentir. Bientôt on se servit avec empressement d'une invention aussi utile et aussi simple, et toutes les nations éclairées du globe en devinrent les dépositaires.

On entend par alphabet d'une langue, la table ou la liste des caractères ou des signes qui entrent dans la composition de cette langue. Toutes les nations qui écrivent leur langue ont un alphabet qui leur est propre, ou qu'elles ont adopté d'une autre langue plus ancienne. Pour nous, nous n'avons pas d'alphabet qui nous soit particulier. Il en est de même des Italiens, des Espagnols, et de quelques autres de nos voisins; nous avons tous adopté l'alphabet des Romains.

Ses divisions sont les mêmes que celles de tous les autres alphabets quelconques : on y distingue les signes propres aux sons simples, qu'on appelle *voyelles*, et les signes propres aux sons articulés, qu'on nomme *consonnes*.

(1) Phænices primi, famæ si creditur, ausi
Mansuram rudibus vocem signare figuris.
LUCAN.

## II.

*Des sons simples ou voyelles, et premièrement des signes orthographiques qui les modifient.*

Les sons simples, qui forment la première division de notre alphabet, ne sont autre chose que la voix humaine elle-même, sans aucun mélange d'articulation. Ces sons dépendent, dans la prononciation, d'une disposition particulière de la langue, des lèvres et des dents. Quand la disposition de ces organes est fixe et permanente, alors le son voyelle reste le même; dans cet état, il est susceptible d'une durée plus ou moins longue, et il peut recevoir tous les degrés d'élévation et d'abaissement possibles. Quand la disposition des organes se modifie, alors le son change de nature. De ces premières facultés de la voix, résultent les sons simples ou voyelles, au nombre de cinq; qui sont *a*, *e*, *i* ou *y*, *o*, *u*.

L'importance de ces premières notions, sur la manière de modifier les sons simples, me paraît d'autant plus digne de remarque, que c'est précisément parce qu'on les méconnaît, que la lecture ou le débit de tant d'hommes est constamment sec, aride, et sans grâce; on sent, en effet, qu'il n'est pas possible de donner le moindre développement à un son qui se brise sur les dents, ou qui sort par une ouverture de bouche étroite et resserrée. Mais, qu'on l'ouvre complètement pour les sons qui l'exigent; alors, il est évi-

dent qu'on pourra leur donner de l'harmonie, de l'étendue, de la force, du caractère; en un mot, que l'on pourra approprier le débit à la nature des sentimens ou des idées que l'on aura à transmettre.

Mais la difficulté n'est point, en général, de présenter à un son une ouverture de bouche plus ou moins grande; elle consiste plutôt dans la connaissance des circonstances où les sons demandent à être modifiés de cette manière. Si nous avions des signes qui indiquassent à chaque mot, la modification particulière des voyelles qui le composent, l'embarras disparaîtrait sans doute; mais nos signes sont en trop petit nombre pour suffire à cette fonction; la langue française, il faut l'avouer, est très pauvre sous ce rapport, surtout en considérant la grande variété de nos sons voyelles dans la prononciation; et delà vient que l'étude de notre langue est si difficile pour ceux qui sont jaloux de la parler correctement. La plupart de nos *à* graves et de nos *è* moyens et ouverts, manquent de signes : et cependant que devient la prononciation française, lorsque ces sons ne sont pas émis régulièrement, et avec les diverses modifications qui conviennent à leur position?

Les signes qui indiquent, dans notre langue, les modifications des sons, se réduisent à trois : L'*accent aigu* (ˊ); l'*accent grave* (ˋ), et l'*accent circonflexe* (ˆ).

L'accent aigu ne se place que sur la voyelle *é*, et son objet est d'indiquer quand cette voyelle doit être prononcée fermée, comme dans *bonté, pénétré*.

La fonction de l'accent grave est d'indiquer les sons demi ouverts ou moyens, comme dans *père*, *collège*. On le place aussi sur *à* préposition, pour le distinguer orthographiquement de *a*, troisième personne du présent du verbe *avoir*; sur *là* adverbe, pour empêcher de le confondre avec *la* article ou pronom. Si on eût consulté l'intérêt de la prononciation, l'accent grave aurait dû être attaché plutôt à la troisième personne du verbe *avoir*, qu'à la préposition *à*; celle-ci étant toujours aiguë, tandis que l'autre se prononce toujours un peu ouverte.

Quant à l'accent circonflexe, il affecte toutes les voyelles indistinctement. Dans beaucoup de mots, il annonce la suppression d'une lettre employée dans l'ancienne orthographe; mais, en même temps, il indique la prononciation de ces mots; car tous les sons qui en sont affectés, sont généralement ouverts et longs. Cet accent pourrait être de la plus grande utilité, si son emploi était plus général, et si on le plaçait sur tous les sons très ouverts et longs. Cette répétition ne choquerait point les yeux. Ce ne serait point un nouveau caractère introduit dans la langue, et l'on aurait, par ce moyen, une prosodie abrégée; tout le monde étant averti que les voyelles surmontées de l'accent circonflexe sont très ouvertes et rigoureusement longues.

Outre ces trois accens, il y a encore, dans notre langue, d'autres signes orthographiques, qui, sans affecter aussi particulièrement les sons simples, ont néanmoins une grande influence sur la prononciation. Ils

sont au nombre de sept : l'*apostrophe*, la *cédille*, le *tréma*, le *trait d'union*, la *parenthèse*, le *signe admiratif*, et le *signe interrogatif*.

L'*apostrophe* est une virgule qui se met au haut d'une lettre pour indiquer l'élision d'un son simple ; et ce cas a lieu quand le mot suivant commence par une voyelle ou par un *h* muet ou non aspiré, comme dans l'*amitié*, l'*humanité*.

La *cédille* est un signe en forme de *c* renversé qu'on place au dessous de la consonne *c*, quand elle forme syllabe avec les voyelles *a*, *o* et *u*. Il a la propriété de modifier le son dur qu'elle a dans ce cas, et de lui donner le son d'un *c* doux. *Il effaça*, *façon*, *reçu*. Autrefois, on écrivait un *e* entre le *c* et la voyelle suivante : *Il effacea*, *faceon*, *receu*.

On appelle *voyelle tréma*, un son simple, qui est surmonté de deux points ; et ce signe indique que ce son doit être détaché dans la prononciation de la voyelle qui le précède immédiatement, comme dans *na-ï-veté*, *ha-ïr*. Ce signe est trop rarement employé dans notre langue ; on ne le met que sur l'*i*, l'*u* et l'*e* muet ; il serait cependant bon qu'on le mît aussi en certaines occasions sur l'*a* et sur l'*o*, comme dans les mots : *Il arguä*, *nous arguöns*, qu'on écrit comme dans *largua*, *larguons*, et qu'on prononce néanmoins si différemment.

Le *trait d'union* sert à montrer la liaison que doivent avoir dans la prononciation deux ou trois mots réunis par ce signe, et qui sans cela devraient avoir chacun leur pulsation distincte et particulière, comme dans

*c'est-à dire*, conjonction, que l'on doit prononcer bien différemment dans cette phrase: *c'est à dire cela que vous devez vous attacher.*

On nomme *parenthèse*, deux crochets renfermant une citation ou une proposition qui ne font point partie du corps de la phrase, mais qui servent à y jeter un grand jour, ou à certifier la vérité d'un fait qui s'y trouve avancé. La manière de prononcer ces sortes de propositions incidentes, appartient à l'*art de phraser*, dont je développerai ailleurs les principes.

Enfin, les signes admiratifs (!) et interrogatifs (?), sont employés pour caractériser un sentiment, et pour indiquer les inflexions qui lui conviennent; on les place à la fin des phrases ou à la suite des interjections qui renferment ce sentiment. Je traiterai particulièrement de leur influence dans la troisième partie de cet ouvrage.

Ces principes posés, parcourons sommairement les modifications dont les sons simples sont susceptibles dans notre langue.

De l'A. Cette voyelle, la première des sons simples, et celle dont l'émission est la plus naturelle à l'homme, est proférée dans sa modification la plus étendue, non-seulement avec la plus grande ouverture de bouche, mais encore en procurant au son le passage le plus spacieux, par le plus grand abaissement de la langue : elle est grave dans cet état; et si le son se prolonge, elle est grave et longue en même temps; ses modifications diminuent à mesure que l'ouverture de la bouche se resserre; de sorte qu'à la ri-

gueur, on peut en distinguer de trois sortes : la plus étendue dont nous avons parlé ; la moyenne et l'aiguë : vous verrez dans la prosodie quels sont nos *a* ouverts et longs, et nos *a* aigus ou brefs.

De l'E. La voyelle *e* est celle qui joue le plus grand rôle dans notre langue, par l'importance et par la variété de ses modifications : c'est elle qui répand le plus de vie dans le discours, qui donne, tantôt le plus de douceur et de rapidité, tantôt le plus de force et de caractère à nos inflexions oratoires, qui forme les liaisons les plus euphoniques et les plus coulantes de nos mots, et dont les modifications se combinent le mieux pour peindre les images et les pensées pittoresques.

Vous pouvez juger par-là combien il importe de saisir avec justesse les divers sons de cette voyelle et d'en étudier la prononciation. Je mettrai d'autant plus d'intérêt à vous les faire remarquer dans nos lectures, que je regarde comme un grand pas de fait vers la belle prononciation française, quand on est parvenu à rendre les modifications de ce son avec le plus d'exactitude et à les nuancer avec pureté.

Sans nous arrêter au grand nombre de modifications que quelques grammairiens ont cru trouver dans la voyelle *e*, nous n'en distinguerons que les principales et les plus distinctes : elles se réduisent à quatre. L'*é* fermé ou aigu, comme dans *été* (saison); l'*è* un peu ouvert ou moyen, comme dans *père;* l'ê très-ouvert, comme dans *tête*, et enfin l'*e* muet, comme dans les deux premières syllabes du mot *recevoir*, auquel j'associerai l'*e* guttural dont il diffère par une

modification sensible, quoiqu'il soit également muet.

Mais il ne suffit pas de connaître les principales modifications de l'*e*, il faut encore savoir distinguer les variétés qu'il éprouve suivant sa position dans nos mots. Le son de l'*é* fermé conserve presque toujours son caractère, et ne varie qu'aux infinitifs des verbes de la première conjugaison, et dans les mots terminés en *ier*, où il devient moyen, quand le *r* se lie avec la voyelle initiale du mot suivant; mais l'*è* moyen varie singulièrement, non-seulement sous le rapport du plus ou du moins d'ouverture qu'il exige, mais encore sous le rapport de son caractère propre.

Je dis sous le rapport du plus ou du moins d'ouverture qu'il exige: il y a en effet une différence sensible dans la prononciation de beaucoup de nos mots où se trouve l'*è* moyen. Dans les mots *collège, cortège*, l'*è* est bien moins ouvert que dans *sectaire*, et il l'est encore moins dans *hymèn, examèn*, où on le prononce presque fermé. Quand on a saisi avec justesse la prononciation des hommes de goût, on sent facilement ces nuances délicates qui sont loin d'être minutieuses, et qui contribuent plus qu'on ne pense, à la beauté et à la bonté de la diction.

J'ai ajouté que l'*è* moyen variait encore sous le rapport de son caractère propre; il devient en effet souvent et très souvent muet suivant la nature des syllabes qu'il précède; il est moyen dans: *il appèlle*, parce que la syllabe qui le suit est féminine; et il est muet dans *il appelait*; parce qu'il est suivi d'une syllabe masculine. Il devient souvent encore fermé dans les

mots qui dérivent les uns des autres; il est moyen dans *zèle;* et il est fermé dans *zélateur*. Enfin, il se change quelquefois en *é* ouvert, comme dans *procés;* quoiqu'il soit moyen dans *procèssif*.

Quant à l'*e* muet, il éprouve aussi un très grand nombre de variétés. Quelquefois, il est si rapide, qu'à peine son émission est sensible; comme dans *pureté, dureté,* que l'on prononce à-peu-près *purté, durté*. Ailleurs, il disparaît entièrement; comme dans les mots, *maniement, dévouement;* comme dans les futurs et les conditionnels de quelques verbes, *vous louerez, je l'avouerais*. Enfin, il disparaît en général quand il s'agit de prononcer deux monosyllabes muets de suite, comme dans ces exemples: *Je le pense, — je le sais, — je ne puis,* dans lesquels on ne fait entendre que la consonne du second monosyllabe. Non que je veuille généraliser ce principe, comme quelques grammairiens l'ont fait: il n'est pas en effet toujours vrai et il pourrait induire en erreur dans quelques applications. Le monosyllabe *te,* par exemple, doit toujours recevoir une pulsation marquée dans ce cas: il faut dire: *je te connus bientôt,* et non pas, *je t' connus bientôt*. Il en est de même du monosyllabe *que,* on dit: *ce que vous dites là,* et non pas, *ce q' vous dites là*.

Au reste, nous verrons plus en détail dans nos exercices, les variétés qu'éprouve la voyelle *e;* ce que j'en dis ici, n'est que pour vous en donner une idée générale, et pour vous montrer combien il importe d'étudier sa prononciation: car je ne saurais me lasser de le répéter,

tant j'attache de prix à cet objet : C'est de la manière dont on prononce les *é*, que dépend surtout la régularité du débit, et leur étude est un préliminaire indispensable et de rigueur.

De l'I. La valeur primitive et propre de l'*i*, est de représenter le son faible, délié et peu susceptible de développement que presque tous les peuples de l'Europe font entendre dans les syllabes du mot latin : *inimici*. Ce son n'est susceptible d'aucune modification par l'effet de l'ouverture de la bouche ; il est toujours aigu de quelque manière qu'on le prononce ; il ne peut être que prolongé, et dans ce cas, il est toujours surmonté de l'accent circonflexe comme dans *dîme*, *nous fîmes*, etc.

De l'Y. Cette voyelle a trois fonctions différentes dans notre langue : premièrement celle de l'*i* pur, comme dans la particule *y ; il y va*, *on y pense*, et dans quelques mots venus du grec, où on l'a conservée pour en marquer l'étymologie, comme *hymen*, *hymne*. Secondement, celle de deux *i* dont le premier se joint à la voyelle qui le précède pour en changer le son, et dont le second conserve le son de l'*i* pur, comme dans *pays*, *abbaye*, que l'on prononce *pai-ïs*, *abai-ïe ;* troisièmement, celle de voyelle et de consonne tout ensemble, où il représente également deux *i*, avec la différence que le second est le mouillé de deux *l* affaibli, comme dans *crayon*, *moyen*, que l'on prononce *crai-ion*, *moi-ien*. C'est la propriété la plus remarquable de l'*y* et celle dont les applications sont les plus fréquentes dans notre langue. Mais il est

singulier combien cette manière de prononcer l'*y*, dans ce cas, est généralement méconnue, quoique le principe en soit proposé par tous les grammairiens. J'ai entendu peu d'hommes l'observer dans les discours publics, et j'ai peine à me rendre compte de ce vice presque général de prononciation. Il me semble pourtant qu'il n'est pas plus difficile de dire *ai-iant*, que *a-iant*, *voi-iage* que *vo-iage*, *moi-ien* que *mo-ien* ; et d'ailleurs, quand cela serait plus difficile, il faudrait au moins s'attacher à parler français quand il s'agit de s'exprimer dans cette langue; car rien n'est plus barbare que de la défigurer dans ses principes les plus élémentaires de prononciation.

De l'O. Cette voyelle a, dans notre langue, deux modifications distinctes : l'*o* aigu et l'*o* grave et long ; leur distinction est de rigueur dans la prononciation. On sent, en effet, qu'il ne peut jamais être indifférent de prononcer également un *sot* et un *saut*, des *mots* ou des *maux*, *autel* ou *hôtel*. L'*o* bref ou aigu se prononce avec une faible ouverture de bouche et sans aucun prolongement de son ; l'*ó* grave se prononce avec une plus grande ouverture de bouche, et, avant de sortir, il se fortifie à la faveur d'une certaine disposition de la langue et des autres organes, qui le rend plein, grave et complètement oral. L'émission particulière de ce son a besoin d'être étudiée : elle contribue singulièrement à la beauté de la diction, et il en résulte des inflexions qui la rendent harmonieuse, énergique et riche, tandis que l'emploi constant de l'*o* bref et aigu la rend aride, sèche et sans caractère.

De l'U. L'*u* avait, dans la langue latine, deux différentes attributions : il était quelquefois voyelle et quelquefois consonne. Quand il était voyelle, il représentait le son *ou*, et quand il était consonne, il exprimait l'articulation semi-labiale et faible du *v*. En prenant l'alphabet latin, nos pères n'y trouvèrent que la lettre *u* pour voyelle et pour consonne, et cette équivoque a subsisté long-temps dans notre écriture. La révolution qui a amené la distinction entre la voyelle *u* et la consonne *v* est si peu ancienne, qu'on trouve encore, dans quelques dictionnaires, les mots qui commencent par *u* et par *v*, mêlés et confondus.

La valeur propre de l'*u* est de représenter ce son sourd et constant, qui est le résultat du rapprochement des lèvres et de leur projection en-dehors. Il n'est point susceptible d'être modifié autrement que par le prolongement ou par la briéveté du son qui lui est propre. Dans ces deux cas, la disposition des organes reste la même. Quand l'*u* est long, il porte l'accent circonflexe, comme dans les mots *affût, brûler, bûche, mûr, nous dûmes, vous fûtes*, etc.

## III.

### *Des sons composés.*

Toutes les voyelles se combinent entre elles, et de leur réunion résultent, dans notre langue, ou de *nouveaux sons simples*, qui augmentent et multiplient les ressources du langage, ou des *sons analogues aux sons simples*, et qui les reproduisent sous

d'autres formes, ou enfin des *sons mixtes ou doubles*, qu'on exprime par une seule émission de voix.

Tous ces sons composés sont généralement appelés *diphthongues*, avec cette différence que les unes sont *oculaires*, et les autres *auriculaires*. Quand on les prononce par une seule émission de voix, et que l'oreille n'entend qu'un son, on les appelle *diphthongues oculaires*; c'est-à-dire que l'œil seul distingue que le son est composé de deux ou de trois voyelles, comme *eu* et *eau*. Quand on les prononce par une seule émission de voix, dans laquelle néanmoins l'oreille entend distinctement deux sons, comme dans *diacre*, on les appelle *diphthongues auriculaires*. C'est à ces deux classes générales que se rapportent tous les sons composés dont il s'agit, et dont nous allons dire un mot.

Les premiers des sons simples composés, ou des diphthongues *oculaires*, sont *eu* et *ou*, auxquels il ne manque que d'être figurés par un seul caractère, pour faire partie des voix élémentaires dont nous avons parlé; car ils en ont tous les caractères et toutes les propriétés.

L'emploi de l'*eu* est très fréquent dans notre langue, et il en varie singulièrement la prononciation, quoiqu'il soit un peu sourd et obscur de sa nature: il est susceptible d'une modification grave. On a un exemple des variétés qu'il éprouve, sous ce rapport, dans les mots *jeune* (d'âge) et *jeûne* (abstinence). Nous en avons quelques-uns où il perd son caractère propre et où il se change en *u*. Tels sont les mots *gageure*,

que l'on prononce *gajure*, et j'*eus*, tu *eus*, il *eut*, etc., où l'on ne fait entendre qu'un *u* : J'*us*, tu *us*, il *ut*, etc.

L'*ou*, comme le précédent, n'a point d'identique parmi les sons élémentaires, et il n'en représente aucun : il est le résultat du mouvement et de la prolation des lèvres en-dehors. Cette disposition des organes retient le son et le concentre dans la bouche, où il contracte l'espèce de sonorité sourde qui lui est propre. Il est peu propre aux éclats des hautes inflexions, et on ne peut que l'abréger ou le prolonger, comme dans *tout* bref, et *tous* long.

A l'exception de ces deux sons composés, qui sont uniques dans leur caractère grammatical, les autres servent à représenter des sons élémentaires, et à les reproduire sous d'autres formes.

L'*a* est représenté par les diphthongues oculaires *ae*, *ao*, *ea* : *Caen*, *Laon*, *paon*, *il mangea*, prononcez : *Can*, *Lan*, *pan*, *il manja.*

L'*e* se retrouve avec ses diverses modifications dans *ai*, *ei*, *eai*, *œ* et *ey*. Il est ouvert dans *je hais*, *je reconnais*, *jamais* ; moyen dans *haleine* et *geai* (oiseau), et fermé dans tous les prétérits et les futurs des verbes terminés en *ai* : j'*aimai*, j'*aimerai*, ainsi que dans les mots *Œdipe*, *Œcuménique.*

L'*o* a pour représentatifs les sons *au* et *eau*, qui sont toujours graves, comme dans *autel*, *chapeau*, Leur emploi est très fréquent dans notre langue, et leur prononciation est très souvent vicieuse par l'analogie qu'on leur donne avec l'*o* bref et aigu. Ce vice,

outre qu'il peut jeter dans de très grandes équivoques de sens, ôte à la diction une partie de ses charmes, en la privant de ces sons pleins et harmonieux que rendent les diphthongues oculaires dont il s'agit, quand elles sont régulièrement émises.

L'*ou* et l'*eu* sont figurés, le premier par *aou*, dans les mots *août* et *aoûteron* (moissonneur), que l'on prononce : *oût* et *oûteron*, et le second par *œu*, comme dans *œuvre*, *œuf*, *œil*, dites : *euvre*, *euf*, *euil*, etc.

Telles sont les diphthongues oculaires, leurs fonctions et leur caractère. Quant aux diphthongues *auriculaires*, voici en quoi consiste leur essence : premièrement qu'il n'y ait pas, du moins sensiblement, deux pulsations marquées dans leur prononciation, et, en second lieu, que l'oreille sente néanmoins distinctement les sons dont elles sont formées, par la même émission de voix. Dans le mot *Dieu*, par exemple, j'entends l'*i* et le son *eu* ; mais ces deux voix se trouvent réunies en une seule syllabe, et sont énoncées dans un seul temps. C'est cette réunion de sons, résultat d'une seule émission de voix, qui constitue l'essence de la diphthongue auriculaire.

Il serait bien à desirer que nos grammairiens fussent d'accord entre eux sur le nombre de ces sortes de diphthongues ; mais nous n'en sommes pas encore à ce point. Les uns les restreignent trop, et les autres les multiplient sans mesure et souvent sans raison. La poésie, qui vient là-dessus avec ses licences, concourt encore à jeter du trouble dans le système des grammairiens, et il résulte de ces contradictions une in-

certitude sur l'état fixe de nos diphthongues, qui durera sans doute long-temps encore.

Cependant quelle partie de notre langue mériterait davantage d'être fixée? Il y a une grande différence entre prononcer un mot composé d'une diphthongue et un mot dissyllabique. Dans la conversation, cela ne se sent pas autant; mais, dans la lecture soutenue, la méprise n'est pas tolérable. On en a un exemple frappant dans les deux mots : *fier* (qui a de la fierté), et *fier* (qui a de la confiance), où l'*i* doit recevoir, dans les deux, une pulsation si différente, et qu'il serait si vicieux de confondre dans la prononciation. Ce sont des nuances à la vérité; mais ces nuances sont nécessaires à une bonne diction. Les hommes instruits et de goût les saisissent, et elles font, dans leur ensemble, le charme du débit oratoire.

Voici les diphthongues auriculaires dont l'existence m'a paru incontestable.

*Ail*, *eil* et *euil*, comme dans *attirail*, *vermeil*, *fauteuil*, où le son de l'*i*, quoique extrêmement nuancé, se fait néanmoins sentir.

*Aim*, *eim* et *ein*, comme dans *essaim*, *Reims*, *teindre*.

*Ia*, comme dans *diacre*, *fiacre*.

*Ié*, que l'on entend dans *amitié*, *métier*.

*Ien*, comme dans *soutien*.

*Ieu*, comme dans *Dieu*, *milieu*.

*Io*, comme dans *fiole*, *carriole*.

*Ion*. C'est la diphthongue auriculaire qui se reproduit le plus dans notre langue : elle est la finale d'un

nombre considérable de substantifs, presque tous dérivés du latin, où ils sont terminés en *io*. On la retrouve encore dans nos verbes, comme : *nous aimions*, *nous lirions*, et généralement elle conserve partout, du moins quant à la prononciation, son caractère de diphthongue : *Occasion*, *ambition*, etc.

*Iou*, que l'on entend dans *Montesquiou*, *chiourme*.

*Oé*, comme dans *Boete*, *moelle*, *moelleux*, que l'on prononce *boate*, *moalle*, *moalleux*.

*Oi*, que l'on prononce *oa* ou *oua*, comme dans *moi*, *noise*, etc.

*Oin*, comme dans *besoin*, *joindre*.

*Oua*, *uè*, *ui*, comme dans *équateur*, *équestre*, *équitation*, *nuit*, etc.

*Ouè*, que l'on entend dans *ouest*, *pirouette*.

*Ouen*, comme dans *Rouen*, *Ecouen*.

*Oui*, comme dans le monosyllabe *oui*, *Louis*.

*Ouin*, comme dans *babouin*, *barragouin*.

*Uin*, comme dans *juin*, *Quintillien*.

*Des sons nasals.*

Je fais une classe à part des sons nasals, à raison de l'importance qu'ils ont dans notre langue. Beaucoup de grammairiens ont voulu les ranger dans la catégorie des sons articulés; mais cette opinion n'a point prévalu. Qu'est-ce en effet qu'une voix nasale? C'est un son pur et simple, comme celui de l'*a* de l'*é*, de l'*i*, de l'*o* ou de l'*u*, lequel étant intercepté par un mouvement des organes de la parole, va expirer dans le nez et devient le son harmonique de la voix qui l'a

précédé. Ce son fugitif, ce retentissement est exprimé et figuré dans l'écriture par les deux consonnes *m* et *n*. C'est-à-dire que si le son est intercepté par le mouvement des organes de la parole qu'exige la consonne *m*, alors cette consonne est le signe de la voix nasalée; il en est de même du son nasal qui a pour signe la consonne *n*.

Je reviendrai ailleurs sur la prononciation des voyelles nasales (voyez le Traité de la *liaison des voyelles et des consonnes finales*, dans le volume qui accompagne celui-ci); il me suffira pour le moment de vous présenter le tableau de nos sons nasals et de vous faire remarquer les modifications qu'elles subissent dans notre langue.

*Tableau des sons nasals.*

| | |
|---|---|
| Am. . . . . . . . . . . . . | Ambition. |
| An. . . . . . . . . . . . . | Antiquité. |
| Ean. Même son, *an*. . . | Songeant. |
| Em. . . . . . . . . . . . . | Emploi. |
| En. . . . . . . . . . . . . | Entier. |

Remarquez que *am* et *en* prennent quelquefois une autre modification, comme dans *Jérusalem*, *hymen*, *examen*, où *l'e* se prononce moyen : comme dans *amnistie*, *Abraham*, *Priam*, *Siam*, où le *m* conserve son articulation propre.

| | |
|---|---|
| Im. . . . . . . . . . . . . | Impoli. |
| In. Même son, *ein*. . . . | Fin. |
| Aim. . . . . . . . . . . . | Faim. |
| Ain . . . . . . . . . . . . | Pain. |
| Ein . . . . . . . . . . . . | Peintre. |

Il y a également des exceptions pour ces nasales. L'*i* y conserve quelquefois le son aigu, comme dans *Ibrahim*, *Sélim*, comme dans les mots ou le *m* redouble après la nasale : dites *im-matériel*, *im-mense*, etc.

| | |
|---|---|
| Om . . . . . . . . . . . | Ombre. |
| On. Même son, *on*. . . | Onde. |
| Eon . . . . . . . . . . . | Bourgeon. |

Le son de la voyelle nasale *on*, dans presque toutes ses applications, a un caractère particulier que l'on n'a point suffisamment remarqué. Ce n'est point le son complétement oral de l'*o*; mais un son sourd et guttural qui approche plutôt de *oun* que de *on* prononcé naturellement; on ne dit pas en effet, *on fait*, comme *mon fait*. C'est un son véritablement français que les étrangers doivent s'attacher à saisir dans la prononciation de ceux qui parlent bien cette langue. La même observation s'applique aux diphthongues auriculaires en *ion*.

| | |
|---|---|
| Um . . . . . . . . . . . | Parfum. |
| Un. Même son, *eun*, . . | Commun. |
| Eun . . . . . . . . . . . | A jeun. |

Tels sont les sons simples ou composés : dans la section prochaine, nous traiterons des sons articulés.

## IV.

### *Des sons articulés, ou consonnes.*

La parole, dernier résultat des sons combinés avec les divers mouvemens des organes de la voix est le prodige le plus étonnant qui puisse fixer l'attention

des hommes. Du côté des sons; avec quelle facilité ils subissent les changemens et les modifications qu'il nous convient de leur donner pour l'expression de nos idées! Et du côté des organes de la voix qui les coupent à l'infini; avec quelle surprenante mobilité, ces organes remplissent ces fonctions, exécutées dans le plus etroit espace, et à la faveur de la disposition quelquefois la plus insensible! Les voyelles forment la base et pour ainsi dire le support de la parole; mais ce sont les articulations ou les mouvemens des organes, qui la composent et la complètent. Les *consonnes*, résultat de ces mouvemens, ne peuvent rien sans leur secours; elles n'ont aucun son par elles-mêmes; semblables à des touches d'un instrument qui n'aurait point de sonorité: delà vient qu'on les appelle consonnes, mot venu du latin, *consonnans*, qui sonne avec.

On divise les consonnes en certaines classes que l'on appelle du nom de l'organe particulier qui paraît le plus contribuer à leur formation. Ainsi, les unes sont appelées *labiales* parce qu'elles sont le résultat du mouvement simultané des lèvres; d'autres *linguales* ou *palatales*, parce qu'elles sont formées du mouvement de la langue vers le palais; d'autres *dentales* ou *sifflantes*, parce qu'elles résultent du rapprochement des dents; d'autres *nasales*, parce qu'èlles retentissent dans le nez; d'autres enfin *gutturales*, parce qu'elles se prononcent avec une aspiration forte et par un mouvement formé dans la gorge. Quelques-unes peuvent être dans l'une et dans l'autre de ces classes, lorsque divers organes concourent à leur formation.

Le nombre des consonnes *n'est* pas le même partout. La diversité des climats et des mœurs cause ces différences dans la prononciation des langues : il y a des peuples qui mettent en action certains organes dont les autres ne font aucun usage. Il y aussi des variétés dans la forme et dans la manière particulière de faire agir les mêmes organes. On en contracte l'habitude par l'éducation, et quand les organes ont pris une certaine marche, il est bien difficile de leur en faire prendre une nouvelle. Delà vient qu'il y a des peuples qui ne sauraient prononcer certaines lettres. Les Allemands, par exemple, ne peuvent pas distinguer le *z* d'avec le *s :* ils prononcent *zèle* comme *sèle.* Ils ont bien de la peine encore à prononcer nos articulations mouillées : ils disent *file*, au lieu de *fille.* Chaque langue offre les mêmes difficultés à ceux qui n'ont pas l'habitude de sa prononciation.

Nos consonnes, ainsi que nos voyelles, se divisent en consonnes pures, figurées par un seul signe et en consonnes complexes formées de deux ou trois caractères. Les premières sont au nombre de dix-huit, savoir : *b*, *c* dur, *k* ou *q*, *d*, *f*, *g* dur ou *gue*, *h* aspiré; *j* ou *g* doux : *l*, *m*, *n*, *p*, *r*, *s* ou *c* doux; *t*, *v* et *z*. Le *x* n'est point rangé dans la classe des consonnes pures; parce qu'il n'a point de son qui lui soit propre : c'est une lettre double que les copistes ont mise en usage pour abréger. Quant aux sons articulés qui manquent d'un caractère particulier, et qui sont représentés par deux ou trois signes; on en compte quatre, savoir : le *che* que l'on prononce dans *cheval;*

le *gne* que l'on entend dans *règne ;* les *ille* et les *il* que l'on appelle mouillés, comme dans *famille, avril,* et l'*y* lorsqu'il représente le son mouillé faible, comme *fayence, payen.* Enfin, nous avons des consonnes composées dont la propriété est de rendre des sons pareils à ceux de quelques consonnes simples : tels sont le *phe* est le *the,* dont le premier représente un *f,* comme dans *phénomène,* et le second un *t,* comme dans *théâtre.* Ce sont des caractères conservés des langues anciennes, et par respect pour l'étymologie des mots auxquels ils appartiennent.

Je classerai encore au nombre des sons articulés une prononciation moderne qui gagne singulièrement dans notre langue, et qui y jette un nouveau principe d'euphonie ; je veux parler du *q* et du *c* dur que l'on entend dans les mots *cœur, vainqueur, bouquet,* etc., dont on fait disparaître la dureté, en les adoucissant par une articulation qui tient du mouillé. Cette modification que l'oreille peut facilement saisir dans la prononciation des hommes qui parlent bien, est récente, et l'effet du génie particulier de notre langue qui tend toujours à tout adoucir ; elle est susceptible de s'étendre, et je ne doute pas que dans la suite, il ne faille la classer parmi nos sons articulés dont la connaissance deviendra nécessaire pour l'étude de la bonne prononciation française. Je saisirai dans nos lectures toutes les occasions de vous la faire remarquer, ainsi que les diverses lois auxquelles la prononciation de nos consonnes est soumise suivant leur position dans nos syllabes et dans nos mots.

# SECONDE LEÇON.

*Des conditions d'une bonne articulation dans la prononciation des lettres et des syllabes qui constituent les mots.*

La juste distinction des lettres et des syllabes qui entrent dans la composition des mots, est une des premières bases d'une bonne prononciation. Quand les lettres et les syllabes sont nettement et régulièrement émises, c'est-à-dire, quand chacune d'elles reçoit sa pulsation et son articulation propres, alors la prononciation est juste et correcte fondamentalement; elle est nécessairement confuse, quand il n'y a aucune distinction de syllabes, c'est-à-dire, quand les mouvemens successifs de la voix sont, ou confondus dans une seule émission de son, ou perdus dans une articulation faible, sans caractère ou vicieuse.

C'est là véritablement la première cause et la plus réelle de la mauvaise prononciation de tant de lecteurs ou d'orateurs. Jamais les mots ne sont suffisamment énoncés dans leur bouche, parce que les consonnes ne sont point articulées suivant leur caractère grammatical et naturel; parce que les syllabes ne reçoivent pas les pulsations de voix qui conviennent à leur division; parce que les sons se confondent, et forment une masse à travers laquelle il est souvent impossible à l'oreille la plus attentive de saisir un mot. Il y en a dont on n'entend jamais la dernière syllabe; d'autres, dont les

syllabes intermédiaires ne reçoivent jamais qu'une articulation équivoque et incertaine; d'autres, enfin, dont la syllabe initiale est presque toujours mangée. Tous ces défauts de prononciation, en s'étendant à une longue suite de mots, finissent par rendre le débit obscur, insignifiant et quelquefois inintelligible. Voilà pourquoi, j'ai essayé de présenter ici les conditions d'une bonne articulation, que je vous prie, messieurs, de méditer attentivement.

Les conditions d'une bonne articulation sont de trois sortes : la première, regarde la prononciation des lettres considérées dans leur caractère grammatical; la seconde, l'énonciation des syllabes, et la troisième, celle des mots.

Premièrement, dans la prononciation des lettres, il faut ( et ceci est fondamental ), leur donner à toutes, tant voyelles que consonnes, le caractère qui leur est grammaticalement assigné. Si vous vous rappelez ce que j'ai dit dans la leçon précédente, vous savez que les voyelles ont des modifications distinctes, qu'elles sont aiguës, ou graves, ou très ouvertes; que l'*é* surtout se combine dans nos mots de plusieurs manières; enfin, que les consonnes ont un caractère organique, qui les rend ou faibles, ou fortes, ou labiales, ou dentales, ou sifflantes, etc. Rien ne peut dispenser de donner à toutes ces lettres, dans la lecture publique, ces divers caractères; et les conséquences de l'oubli de cette loi sont infiniment préjudiciables, non-seulement à la beauté du débit, mais encore à la juste expression des idées. Les consonnes *be* et *pe*, par exem-

ple, qui sont toutes les deux des consonnes labiales demandent, dans la prononciation, un frappement de voix bien différent : le *be* doit être doux, parce qu'il résulte du simple contact des lèvres; tandis que le *pe* doit être fort, parce que les lèvres, en pressant plus fortement l'une contre l'autre, produisent, en s'ouvrant, comme une sorte d'explosion qui donne à la voix plus de force et de consistance. Il en est de même des autres consonnes identiques quant au mouvement des organes qui les produit, mais si différentes, quant à la force de leur articulation. Quel préjudice ne peut pas porter encore à un débit public la fausse énonciation de nos sons, quand on confond, dans une même modification, les mots *autel* et *hôtel*, *tache* ( souillure ) et *tâche* ( entreprise ), *saut* et *sot*, *chair* et *cher*, *jeûne* ( abstinence ) et *jeune* ( d'âge ), *maître* et *mettre*, *mâtin* et *matin*, *mon* et *mont*, *pâte* et *patte*, *plaine* et *pleine*, *vaine* et *veine*, *voler* ( en l'air ) et *voler* ( dérober ), et tant d'autres mots dont les sons ont besoin d'être si justement émis pour l'expression nette des idées? Il est donc vrai de dire que la première condition d'une bonne articulation consiste dans l'exacte prononciation des lettres quelles qu'elles soient, et qu'il ne peut exister de bonne diction publique, quand cette base fondamentale est défectueuse.

La seconde condition consiste dans l'entière et intelligible énonciation de toutes les syllabes d'un mot. Le vice le plus commun, et celui qui jette le plus d'obscurité dans la prononciation des discours publics,

est l'habitude contractée de ne donner quelque consistance qu'aux premières syllabes d'un mot, et d'affaiblir tellement l'articulation des dernières, qu'à peine l'oreille peut les saisir. Souvent même, ces syllabes finales disparaissent totalement; de manière qu'on n'entend que le commencement du mot, et que tout le reste est perdu pour celui qui écoute. Cela arrive, surtout, pour les mots qui sont terminés par une syllabe féminine, comme dans les mots *prudence*, *espérance*, où la dernière syllabe est souvent entièrement retranchée : cela arrive encore dans les finales en *ée*, en *ie*, en *ue*, *destinée*, *envie*, *émue*, que l'on prononce, *destiné*, *envi*, *ému*, sans donner aucune consistance à la dernière syllabe qui est formée de l'*e* muet, et dont la prononciation est cependant si nécessaire, tant pour l'intégrité du mot, que pour déterminer le sens des idées.

Quelquefois aussi, les syllabes se trouvent totalement dénaturées dans le cours d'un mot : ainsi la syllabe *ni*, dans le mot *opinion*, se change souvent en *gni*, et on prononce : *opignion*. Ainsi, dans le mot *milieu*, on dit souvent *millieu*, en mouillant la syllabe *li*; par la même raison, on prononce encore *magnière*, au lieu de *manière*. Ce sont là des exemple d'articulations vicieuses que je prends au hasard, mais qui suffisent pour montrer combien il importe de régulariser l'énonciation des syllabes, tant sous le rapport de leur intelligible articulation, que sous celui de leur juste prononciation.

Il faut que toutes les syllabes d'un mot, soit mas-

culines ou féminines, soit aiguës ou graves, soit douces ou fortes, entrent sensiblement dans la prononciation de ce mot, et y entrent avec leur articulation propre et exacte. On fait souvent disparaître des lettres dans la prononciation; souvent on adoucit beaucoup les sons des syllabes; mais jamais on ne doit en retrancher aucune, parce qu'une syllabe fait partie constitutive et essentielle d'un mot, et que, sans elle, ce mot ne peut être prononcé ni entendu dans toute son intégrité. Mais, en prescrivant la loi de l'entière et intelligible énonciation de toutes les syllabes qui entrent dans la composition d'un mot, je ne veux pas dire qu'il faille les frapper ou plutôt les marteler, ainsi que le font beaucoup d'hommes, dont l'affectation, à cet égard, est pédantesque et ridicule. La prononciation française ne permet pas cette lourde et symétrique pulsation de syllabes qui, malgré leur division dans un mot, et les diverses articulations qu'elles nécessitent, doivent former néanmoins un tout, lié par une douce continuité d'inflexions, de manière que l'oreille sente à-la-fois, et la distinction des syllabes, par la netteté des articulations, et l'ensemble du mot, par l'enchaînement des sons.

Sous ce rapport, je blâmerai sans ménagement cette prononciation qui s'est introduite sur le *premier théâtre de la nation*, où l'on entend les finales féminines de certains mots se détacher, comme un hoquet, des syllabes précédentes: j'ignore quel principe a pu inspirer l'usage d'une pareille prononciation; mais elle n'est ni agreable, ni régulière, et il me semble qu'il

serait possible de donner aux finales dont il s'agit toute la consistance qu'elles exigent, sans les faire ressortir par une pulsation de voix aussi désagréable à l'oreille. Il n'y a aucune sorte de charme ni de goût à prononcer les dernières syllabes des mots *pruden-ce*, *espéran-ce*, etc., avec l'inflexion pesante qu'on leur attache, et qui, devenant entièrement gutturale par l'effet même de la force qu'on lui donne, répand sur la diction un refrein continuel de sons sourds que l'on prendrait plutôt, je le répète, pour des hoquets, que pour des pulsations naturelles de la voix. J'ai entendu souvent, dans le parterre, des plaisans s'amuser à contrefaire ces refreins; et il faut avouér qu'ils méritent le ridicule auquel on les livre : je ne pense pas qu'ils sortent jamais de l'enceinte où on les a accrédités, et où ils se soutiennent malgré l'opinion qui les poursuit et les réprouve.

Enfin, la troisième condition d'une bonne articulation, regarde la distinction des mots, qui consiste, non à les couper et à les diviser, de manière que leur liaison grammaticale et nécessaire soit rompue, ce qui serait un inconvénient pire que les défauts contre lesquels je m'élève; mais à donner aux lettres initiales de ces mots, une force telle que l'oreille sente distinctement leur division, c'est-à-dire leur commencement et leur fin. Il en est du lecteur, sous ce rapport, comme d'un homme qui parcourt un espace d'un pas mesuré; quoiqu'il y ait de l'ensemble et une sorte d'harmonie dans sa marche, on aperçoit néanmoins les mouvemens qui distinguent chacun de ses pas, et on pour-

rait les compter. Ainsi, dans la diction d'un bon orateur, tous les mots, quelque liaison qu'il y ait entre eux, doivent être distingués par des frappemens successifs de voix qui annoncent leur division, et leur mutuelle indépendance. Ces règles s'appliquent, surtout, à la prononciation des monosyllabes si fréquens dans notre langue, et dont la juste distinction importe si fort à la clarté du discours. J'ai entendu un lecteur prononcer ces deux mots, *le vin*, avec un tel vice d'articulation, qu'ils n'en formèrent qu'un à mon oreille. Je cherchai quelque temps ce que cela voulait dire : j'avais exactement entendu *levain*, mot absolument étranger à l'objet de la lecture, et qui en rendait le sens inintelligible. Que manquait-il donc à la prononciation de ces deux mots? un frappement de voix sur le monosyllabe *vin*, qui le distinguât à l'oreille de l'article *le*, et qui établît leur division.

Mais les erreurs sont bien plus communes encore, lorsque la dernière syllabe d'un mot a quelque identité avec la syllabe initiale du mot suivant; alors, il arrive très fréquemment qu'on confond ces syllabes identiques, et qu'on n'en entend absolument qu'une, comme dans les exemples suivans : *les actions héroïques que firent les soldats, — il n'y a dans ce tableau aucune nuance;* que l'on prononce : *les actions héroï-que firent les soldats, — il n'y a dans ce tableau, aucu-nuance.* On sent facilement combien une telle prononciation est défectueuse, et pourquoi ? Parce que, dans le premier exemple, la dernière syllabe du mot, *héroï-ques,* est confondue avec le mo-

nosyllabe, *que;* et que, dans le second, la dernière syllabe du mot, *aucu-ne,* est perdue dans la première syllabe du mot suivant, *nu-ance.* Pour rendre ces mots à une prononciation juste, il faut énoncer distinctement les syllabes identiques et les articuler de manière qu'elles ne s'absorbent pas mutuellement. Je développerai plus particulièrement ailleurs les inconvéniens de cette prononciation vicieuse. (Voyez le Traité des voyelles et des consonnes finales dans le volume joint à celui-ci.)

Mais la confusion des syllabes n'est pas le seul effet qui résulte, dans ce cas, d'une mauvaise articulation; souvent le sens en est tellement altéré que, dans bien des occasions, on dit précisement le contraire de ce que l'on avait à énoncer; je n'en citerai qu'un exemple : mais il est frappant. Une des erreurs les plus communes en prononciation, c'est de se contenter de faire sonner le *n* dans le monosyllabe nasal, *on,* lorsqu'il est suivi de la particule négative *ne,* et de négliger entièrement le *n* de cette particule : hé bien! cette erreur peut quelquefois changer absolument l'idée qu'on doit transmettre. Je suppose que l'on ait à dire ce vers de *Delille :*

*On n'ose* interroger ses fibres corrompues.

Si on ne prononce pas les deux *n* des mots *on* et *n'ose,* il est clair qu'on dira précisément le contraire de l'idée que renferme le vers; *on ose;* ce qui est très décisif pour l'intelligence du sens, qui devient affirmatif, de négatif qu'il devait être.

Il est donc bien évident que l'articulation est un

des premiers objets que doit soigner tout homme qui veut parler en public. Les avantages en sont inappréciables. Alors, tout est clair à l'oreille des auditeurs; point de confusion dans les sons; point d'entassement de mots, chaque lettre est exprimée avec son caractère élémentaire et grammatical; toutes les syllabes sont nettement articulées; la distinction des mots s'exécute avec ordre et clarté; chaque chose est à sa place. Aussi, de toutes les louanges que l'on donne à un bon lecteur ou à un bon orateur, la première est toujours celle qui porte sur la netteté de son articulation. « On ne perd pas un mot de ce qu'il dit, » s'écrie-t-on, et il faut avouer que lorsqu'on a rempli ce but, on a presque tout fait pour l'intérêt de l'art oratoire et pour l'objet qu'on se propose.

Une bonne articulation dépend surtout de la mobilité, de la flexibilité des organes, et ces facultés ne peuvent s'acquérir que par l'exercice. Il y a des défauts, sans doute, qu'il est difficile de vaincre; mais j'ai l'expérience que rien ne résiste à un travail soutenu sous ce rapport; j'ai vu les articulations les plus faibles acquérir par degrés, et à la faveur d'un exercice suivi, de la consistance et de la force; les articulations les plus dures s'assouplir, et les plus fautives, acquérir une justesse exacte. Tout cela est quelquefois le résultat d'un travail long et difficile; mais enfin il peut s'exécuter, surtout quand celui qui est atteint de quelqu'un des vices dont je parle, en sent fortement les inconvéniens et veut, à tout prix, s'en corriger.

Vous donc, jeunes gens, qui lisez ceci, exercez-vous à prononcer régulièrement et physiquement, tous les mots de votre langue; faites-vous une loi rigoureuse d'une articulation pleine, distincte et entière. Souvent, vous croyez avoir transmis un mot, parce que vos yeux l'ont déjà lu. Mais les organes de la parole ne vont pas si vite que les organes de l'œil. Soyez en garde contre cette méprise, il en résulte des négligences intolérables : songez qu'en lisant en public, ce n'est pas pour vous que vous lisez, mais pour ceux qui vous écoutent; que la première condition de votre tâche est de vous faire bien entendre; et que tout est perdu pour le but que vous vous proposez, si ce premier, cet indispensable devoir n'est pas rempli.

Méfiez-vous encore de la *précipitation*, cet éternel et infaillible fléau de toute bonne articulation; il y a sans doute dans toute lecture, des mouvemens accélérés; mais il ne faut pas les confondre avec la précipitation : les mouvemens accélérés sont dans la chaleur et dans le sentiment qui les inspire; ils sont momentanés, et leur forte expression empêche la confusion et le désordre matériel de la parole; au lieu que la précipitation du débit, en s'étendant à tout, en manquant de motifs, entraîne les plus graves conséquences. Qu'arrive-t-il alors? Les mots se pressent et se précipitent les uns dans les autres; les syllabes sont atténuées, les sons perdent leur caractère et leurs modifications. La respiration ne trouvant plus à se placer convenablement, éprouve une gêne et une contrainte fatigantes; tout disparaît à-la-fois, et la clarté de la pensée, et le

charme d'une diction expressive et la couleur des sentimens, et la vie des passions. Tel est le résultat inévitable de la précipitation que des auditeurs de bon sens et de goût réprouvent toujours sévèrement, et qui fait retomber sur le lecteur qui s'y livre, le ridicule et le mépris qu'il mérite. (1)

(1) On trouvera le complément des principes qui doivent servir de base à une bonne prononciation, dans le volume qui accompagne celui-ci et qui en est une dépendance immédiate. On y apprendra quelles sont les lois de la langue pour la liaison euphonique et juste des mots dans les discours publics, et à quel degré d'harmonie peut s'élever l'art de la parole quand il est réglé par une exacte accentuation et par les principes d'une prosodie régulière.

# SECONDE PARTIE.

## DES MOYENS DE FRAPPER L'ESPRIT,

OU

## DE L'ART DE PHRASER.

# TROISIÈME LEÇON.

*L'art de phraser*, ou, ce qui revient au même, l'art de conduire une phrase ou une période, de manière que l'esprit des auditeurs aperçoive et saisisse distinctement et sans contention, le sens des idées qu'elle renferme, me paraît d'une si grande importance dans les discours publics, que je ne crains point de le placer à côté de l'indispensable condition d'une bonne et juste prononciation des mots. On peut et l'on doit même se passer quelquefois du secours des hautes inflexions et de celui de l'expression extérieure, qui sont, après tout, au débit public, ce que le luxe d'une riche broderie est à un vêtement : mais jamais on ne peut se passer de l'art de phraser régulièrement; parce que ses applications sont universelles, et qu'il n'est pas une idée dont l'exacte transmission ne dépende de la manière dont on la décrit. Je m'intéresse peu à la fausse méthode de ceux qui ne lisent que pour eux : s'ils font des erreurs, ce n'est du moins qu'à leur pro-

pre préjudice. Mais, quand je me représente un lecteur, brouillant et confondant par sa diction vicieuse, les idées dont il s'est constitué l'organe, égarant l'esprit de ses auditeurs à travers un dédale de mots et de phrases, dont il ne sait point faire sentir les divisions ou les rapports; je ne puis, je l'avoue, supporter la présomption de son entreprise, et son rôle me paraît d'autant plus déplacé, qu'il outrage à-la-fois et l'écrivain dont il s'est chargé de transmettre les idées, en dénaturant toutes ses intentions, et l'intelligence de ceux à qui il s'adresse, en la soumettant à une indigne torture. Et que devient, en effet, sa lecture, lorsque l'esprit de ses auditeurs est forcé de s'arrêter sur des pensées mal phrasées, pour en démêler le sens et l'intention exacte, tandis que dans ce même instant, le mauvais lecteur court dans son sujet, semant partout le même principe de désordre, laissant à chaque pas derrière lui l'esprit de ceux qui l'écoutent, jusqu'à ce qu'enfin, lassés de leur contention, rebutés de prêter inutilement l'oreille à une lecture si obscure, si confuse, ils l'abandonnent et cessent de l'entendre? Dans toute bonne lecture, ou dans tout débit quelconque, il faut que l'énonciation de chaque idée porte avec elle une telle lumière, que l'intelligence des auditeurs satisfaite, puisse passer sans effort aux idées subséquentes, et en suivre la série jusqu'à la fin du discours, sans embarras, comme sans interruption: quand l'esprit est ainsi conduit et éclairé, son attention est sûre, et le but principal de tout débit public est rempli.

Mais il faut l'avouer, l'art de bien phraser, ne peut être l'effet ni du goût arbitraire des lecteurs, ni de quelques notions superficielles, suffisantes peut-être pour ceux qui souscrivent à rester toute leur vie des lecteurs ou des orateurs vulgaires. C'est à vous, messieurs, qui sentez le prix de l'art de la parole, que je m'adresse; et voici quelles sont, pour votre compte, les notions grammaticales et littéraires qui m'ont paru devoir nécessairement conduire à l'art de bien phraser.

Premièrement, il faut connaître le génie de la langue dans laquelle on s'exprime, ses formes, ses constructions particulières et les lois de sa syntaxe.

Secondement, ce que c'est qu'une période, comment elle se divise, et quels sont les espaces ou repos dont le discours est susceptible.

Troisièmement, il faut être exercé dans la connaissance et l'analyse des pensées, savoir discerner leur nature, leur force, leurs rapports et leurs qualités logiques ou oratoires.

Quatrièmement enfin, on doit connaître l'ordre général des compositions littéraires, et être en état de les suivre convenablement dans toutes leurs parties.

## I.

*De la connaissance, par rapport au lecteur, du génie de la langue dans laquelle il s'exprime, de ses formes particulières, et des lois de sa syntaxe.*

Proposer l'étude du génie particulier de sa langue à celui qui veut la parler en public avec correction et

méthode, c'est le ramener à la première source de l'art de phraser regulièrement. Rien n'est plus simple en effet pour quiconque est jaloux d'exprimer avec clarté les idées qu'il doit transmettre, que de chercher à connaître les formes et les constructions particulières sous lesquelles ces idées sont exposées; de cette connaissance, dépend celle du sens que renferment les signes extérieurs de la parole, et par conséquent une des notions grammaticales les plus nécessaires à un lecteur.

L'arrangement des mots employés par une langue, est ce qui en constitue le génie particulier. Sous ce rapport, il n'est pas une langue de laquelle on ne puisse dire qu'elle a un génie qui lui est propre, parce qu'il n'en est pas une qui ne comporte dans sa construction et dans les formes qu'elle a adoptées, des différences très remarquables. D'où peut venir cette variété notable dans les langues? Les hommes, en ce qui leur est essentiel, ne sont-ils pas les mêmes dans tous les lieux et dans tous les temps? N'ont-ils pas tous une faculté qui pense, et une autre qui sent? Ne communiquent-ils pas en tous lieux à leurs pareils les mouvemens intérieurs de ces facultés, par le motif du besoin; et ne sont-ils pas toujours portés à se faire cette communication par la voie la plus courte et la plus sûre? Oui, sans doute, c'est le besoin, ce ressort impérieux, qui imprime partout aux pensées des hommes le même mouvement et la même activité; nulle distinction, ni pour les pays, ni pour le temps: mais, s'il produit partout le même ordre dans les

idées, il n'en est pas ainsi de la parole qui en est le résultat extérieur et sensible : ce second ressort a plus ou moins de vitesse, plus ou moins de force, selon le caractère des peuples qui l'emploient. Chez les peuples flegmatiques et lents, par exemple, il n'est pas surprenant de voir toutes les idées principales et accessoires se classer tour-à-tour, et avec toutes leurs circonstances dans leur langue, parce qu'il est dans leur caractère de prendre tout le temps nécessaire pour exprimer leurs pensées et pour les offrir jusque dans le plus petit détail. Chez les peuples qui ont plus de vivacité et de feu, la langue exprime moins de choses et en laisse deviner davantage, parce que, se contentant des principales idées qu'ils expriment fortement, ils négligent les autres qui pourraient les arrêter dans leur course, et les empêcher d'arriver si tôt. Delà, cette différence de couleurs qui règne dans les langues; delà ces formes variées, ces constructions diverses qui les distinguent, et dans lesquelles on remarque néanmoins toujours le caractère particulier du peuple qui les parle.

L'histoire des langues, sous ce rapport, offrirait ici un tableau curieux, et je l'introduirais volontiers dans cet ouvrage, si je ne craignais d'associer à mon sujet des discussions qui m'entraîneraient trop loin. Mais ce qui doit rester pour constant, d'après le principe de la variété des langues quant à leurs formes extérieures, c'est l'indispensable nécessité, pour ceux qui veulent les phraser régulièrement, de bien se pénétrer de leur génie pour y conformer leur diction.

Si j'avais à prononcer un discours en langue latine, par exemple, quelle ne serait pas mon imprudence, et à combien de contre-sens ne m'exposerais-je point, si je n'avais pas auparavant étudié le mécanisme de cette belle langue, le système de ses inversions harmonieuses et pittoresques, de ses ellipses, et l'ensemble qui doit résulter de cette foule de phrases suspensives qui constituent souvent une période latine, et dont le dernier terme est quelquefois à une si grande distance du sujet qui le détermine? De même, si j'avais à lire un morceau de poésie italienne, comment pourrais-je parvenir à me faire entendre, si je ne connaissais pas les formes de la langue poétique des Italiens, où tout est sacrifié aux charmes de l'harmonie et au plaisir de l'oreille; si je ne pouvais pas la suivre dans ses constructions hardies, dans sa marche ferme et rapide, où les mots sont tronqués, les syllabes rapprochées et les terminaisons changées en faveur du rhythme et de la mesure?

La langue française, quoique empreinte du génie des langues modernes qui n'ont généralement qu'une seule marche, qu'on pourrait nommer la *marche du bon sens*, est peut-être une de celles qui demandent le plus d'observation et d'étude, pour en régler la transmission orale sur les lois particulières de son génie. On la connaît peu lorsqu'on se contente des notions que l'usage et l'habitude peuvent en donner sous ce rapport; et la preuve, c'est l'embarras qu'éprouvent souvent ceux même qui la parlent avec le plus de facilité, lorsqu'ils veulent la lire dans nos grands mo-

dèles; ce sont les erreurs qu'ils commettent dans la conduite de ces phrases ou de ces périodes où la langue étale sous des formes si variées, sa pompe et ses richesses. Qu'on donne à lire *Bossuet* ou *Racine*, à un homme qui ne serait point familiarisé avec nos constructions oratoires ou poétiques, et on verra bientôt si l'usage seul de la langue peut suffire, pour marcher avec méthode et d'un pas sûr, au milieu des formes employées dans le langage élevé. Là, surtout, se montre l'application de ce principe déjà exposé, que toutes les langues portent l'empreinte du caractère des peuples qui les parlent. Vive, délicate, douce, pompeuse, simple, mélodieuse, libre et mâle, la langue française a des constructions qui répondent à tous ces caractères directement émanés de l'influence du caractère national, qui forment son génie particulier et dont la connaissance est indispensable à tout homme qui veut la phraser avec méthode.

Il y a deux choses à considérer dans la construction particulière de notre langue; 1° ce que cette langue a de singulier dans l'arrangement des mots qu'elle emploie et en second lieu ce qu'elle a conservé de conforme avec la construction des langues anciennes.

Quant au premier objet, une seule circonstance a suffi pour donner à l'arrangement des mots employés par la langue française, une singularité qui la différencie essentiellement des langues anciennes.

Nous n'avons point dans notre langue, comme vous l'avez sûrement remarqué dans vos études, les terminaisons différentes qui distinguent dans le grec et dans

le latin les divers cas des noms et les divers temps des verbes, et qui indiquent dans ces langues-mères les rapports qu'ont entr'eux tous les mots d'une phrase, quoiqu'ils soient placés à une grande distance l'un de l'autre; d'où il résulte que pour marquer l'étroite liaison qui existe entre deux mots, nous sommes réduits à les placer immédiatement à la suite l'un de l'autre. Les Romains pouvaient, par exemple, s'exprimer d'une manière très intelligible, en disant : *extinctum Nymphæ crudeli funere Daphnim flebant;* c'est-à-dire, les Nymphes déploraient la mort cruelle de Daphnis : on entendait facilement la phrase, parce que les mots *extinctum* et *Daphnim* étant tous deux à l'accusatif, on voyait que le substantif et l'adjectif, quoique placés aux deux extrémités de la phrase, se rapportaient l'un à l'autre, et qu'ils étaient gouvernés par le verbe *flebant*, dont *Nymphæ* était évidemment le nominatif. Les terminaisons différentes mettaient donc ici tout en ordre, et rendaient la liaison des mots parfaitement claire. Mais traduisons-les littéralement en français : *Mort, les Nymphes par un cruel trépas, Daphnis pleuraient.* Cela devient une énigme dont le sens est inconcevable.

De même les Latins pouvaient dire : *patrem amat filius*, ou *filius amat patrem*, sans que ni l'une ni l'autre de ces constructions rendît le sens incertain. Dans la construction française, on ne peut rendre ces mêmes idées que d'une seule manière : *le fils aime le père*, parce que n'ayant dans nos noms aucun caractère extérieur qui distingue le nominatif de l'accusatif,

il est indispensable que le mot régissant soit avant le mot régi, sans quoi on courrait risque de les confondre, et par-là de mettre le désordre dans les idées. Voilà une première cause de singularité dans nos constructions; mais il y en a une seconde, c'est la multitude des auxiliaires.

Dans les langues anciennes, on avait trouvé le secret d'attacher aux verbes, par la force des terminaisons, plusieurs rapports, sans multiplier les mots pour exprimer ces rapports. Dans la langue française, il faut employer autant d'auxiliaires que de rapports : auxiliaire pour l'actif; c'est le verbe *avoir :* auxiliaire pour le passif; c'est le verbe *être :* souvent il faut employer ces deux auxiliaires ensemble ; *j'ai été averti :* auxiliaire pour la personne *je, tu, il;* enfin auxiliaire pour certains modes. Telle est la seconde cause de la singularité de nos constructions. On n'en connaît pas d'autre.

Dans tous les cas où ces deux causes n'influent pas sur l'arrangement des mots, la langue française reprend en général les constructions ordinaires aux langues anciennes. Ainsi de deux substantifs, dont l'un est régi, l'autre régissant, c'est le régissant qui marche avant l'autre; parce qu'il contient la principale idée, celle qu'on veut surtout présenter à l'esprit : *la beauté du printemps, la difficulté de l'entreprise, la grandeur de Dieu.* Les Latins suivent le même ordre; ils ne le renversent jamais que pour l'harmonie. Nous le faisons quelquefois comme eux.

Les adverbes se plaisent partout à côté de leur verbe,

parce qu'il n'y a rien qui puisse les en détacher. Les conjonctions, les interjections n'ayant point de raison de s'éloigner de l'ordre naturel, sont partout, dans toutes les langues, placées de la même manière.

Les adjectifs joints aux substantifs se placent, tantôt avant, tantôt après eux : c'est le motif de l'harmonie, de la clarté et de la justesse qui détermine cet arrangement dans la langue française comme dans les autres. Cependant, il y a parmi nous des adjectifs qu'on trouve toujours avant les substantifs, et d'autres toujours après; mais alors on peut les regarder comme faisant partie inséparable du substantif, comme une partie d'un mot composé de deux; ainsi on dit invariablement le *Pont-neuf*, un *galant homme*, un *bon enfant*. Dans les récits, dans les raisonnemens, le fond des choses a partout le même ordre, et quelque longues que soient dans ce cas les périodes latines ou grecques, nous pouvons les rendre en français de la même étendue, sans le moindre déplacement des conjonctions.

Quand j'ai dit que la langue française n'admettait pas des inversions de la nature de celles que comportent les langues anciennes ; je n'ai pas voulu faire entendre pour cela qu'elle fût dépourvue de ce charme : la langue française, au contraire, a des inversions qui lui sont particulières, et qui ont d'autant plus de hardiesse, qu'elles renversent l'ordre de la nature et le langage d'habitude. C'est dans les grands morceaux d'éloquence surtout que les inversions éclatent; elles en sont la vie, l'âme et le nerf:

ce sont elles qui rendent piquantes les idées, en offrant d'abord à l'attention ce qui peut frapper l'esprit avec le plus de force.

Donnons quelques exemples des inversions les plus familières à la langue française :

« La valeur, dit Fléchier, n'est qu'une force aveugle et impétueuse qui se trouble et se précipite, si elle n'est éclairée et conduite par la probité et par la prudence; et le capitaine n'est pas accompli, s'il ne renferme en soi l'homme de bien et l'homme sage. Quelle discipline peut établir dans le camp, celui qui ne peut régler ni son esprit, ni sa conduite? Et comment saura calmer ou émouvoir selon ses desseins, dans une armée, tant de passions différentes, celui qui ne sera pas maître des siennes. »?

La première phrase est dans l'ordre français; mais l'inversion est évidente dans les deux autres. Pour le sentir, il ne s'agit que de comparer l'inversion que l'orateur a fait subir à ces phrases avec leur construction naturelle.

« Quelle discipline peut établir dans le camp celui qui ne peut régler ni son èsprit, ni sa conduite »? Voilà l'inversion.

« Celui qui ne sait régler ni son esprit, ni sa conduite, peut-il établir la discipline dans un camp »? Voilà la construction naturelle.

« Et comment saura calmer ou émouvoir selon ses desseins, dans une armée, tant de passions différentes, celui qui ne sera pas maître des siennes »? Voilà l'in-

version de la seconde phrase : pour la rendre à sa construction naturelle, il faudrait dire :

« Et comment celui qui ne sera pas maître de ses passions, saura-t-il calmer ou émouvoir, selon ses desseins, dans une armée, tant de passions différentes » ?

Dans la langue française, soit en poésie, soit en prose, on transporte très bien après le verbe, le nom qui le régit; ainsi on dit avec grâce :

Tout ce que lui promet l'amitié des Romains.

Et en prose : « M. de Turenne fait voir ce que peut, pour la défense d'un royaume, un général d'armée qui s'est rendu digne de commander. »

Elle admet également les transpositions des noms entre eux, comme dans cet exemple :

Et des fleuves français les eaux ensanglantées.

Celles d'un nom régi par la préposition *de* ou *du* :

Seigneur, de mes malheurs, ce sont là les plus doux.
Du plus grand des Romains, voilà ce qui nous reste.

Celles d'un nom régi par un verbe avec les prépositions *de* et *à*.

Allez, de ses fureurs, songez à vous défendre.

D'une voix entrecoupée de sanglots, ils s'écrièrent :

Sans doute, à ce discours, tu ne t'attendais pas.
A toutes ces questions, qu'avez-vous à répondre?

Je n'insisterai pas davantage sur les inversions qu'il me serait facile de vous faire remarquer dans la langue française; il suffit d'avoir montré qu'elle est susceptible de cet intérêt, et que, sous ce rapport, elle jouit d'un avantage à peu près pareil à celui des langues grecque et latine : je dirai même plus, et sans me faire ici l'apologiste outré de la langue française, sans contester que les langues anciennes n'aient, et plus d'énergie, et plus de vivacité, et plus de feu dans certaines de leurs constructions; je dirai que nous avons quelque supériorité sur elles, du moins en certains cas. Par le moyen des articles, nous mettons dans nos phrases une précision que les Latins ne connaissaient peut-être pas. Par exemple, nous pouvons traduire de trois manières, et toujours avec un sens différent, la seule phrase latine : *panem præbe mihi;* et nous pouvons dire : Donnez-moi un pain. — Donnez-moi le pain. — Donnez-moi du pain. — Le mot *maximus* dans le latin, n'indique que la supériorité relative; mais les deux superlatifs français *très grand,* et *le plus grand,* signifient deux sortes d'excellences, l'*absolue* et la *relative :* on peut être en effet très savant, sans être pour cela le plus savant. Dans les verbes latins, les caractéristiques des modes, des temps, des personnes, sont incorporés avec eux, et ne peuvent se séparer, comme dans cet exemple : *Amabit, amabitur.* Dans la langue française, ces caractères sont séparables, et on en tire souvent un très grand avantage. Ainsi, en dérangeant seulement dans les mots *il aime, il aimera,* la carac-

téristique *il*, on peut en faire les interrogations suivantes : *aime-t-il? aimera-t-il?* tandis que les Latins ne pouvaient former ces interrogations qu'en employant une particule étrangère : *an amabit? amabitur ne?*

Ces exemples suffiront, je pense, pour vous donner une idée précise du génie de la langue française; la monotonie qui résulterait de l'arrangement uniforme de ses mots, est détruite par les inversions qu'elle se permet : elle a, comme les langues anciennes, toutes les suspensions qui naissent de la disposition de la matière, de l'arrangement et de la liaison des choses, des tours oratoires, des périodes et des figures; elle a celle des nombres et de l'harmonie; enfin il ne lui a rien manqué de ce qui constitue une langue riche et flexible, puisqu'elle a suffi aux écrivains qui se sont exercés dans son idiôme, pour s'élever au niveau des plus célèbres auteurs de l'antiquité : elle leur a suffi dans tous les cas et dans tous les genres, depuis la simplicité de La Fontaine et de madame de Sévigné, jusqu'à l'éloquence de Buffon, et le sublime de Racine et de Bossuet; et malgré ses détracteurs, elle est parvenue à un tel degré de considération, qu'elle partage aujourd'hui avec la langue latine, la gloire d'être cette langue que les nations apprennent par une convention tacite pour se faire entendre.

---

## SUITE DE LA TROISIÈME LEÇON.

*De la construction des Langues ou des principes de la grammaire générale, et de leur application à la langue française.*

Après avoir considéré la langue française dans son génie particulier et distinctif, je passe à la construction des langues, c'est-à-dire, à la *Grammaire générale*. Relativement au sujet que je traite, cette partie est d'une extrême importance, et les connaissances qu'elle donne servent singulièrement à le développer. C'est à l'ignorance des principes de la grammaire générale que l'on doit imputer le grand nombre de fautes graves et de contre-sens que l'on fait non-seulement dans la composition des ouvrages, mais encore dans leur lecture.

Je n'ai point le projet d'établir ici un système relativement à la grammaire en général. La discussion minutieuse des finesses ou des raffinemens du langage m'entraînerait trop loin des autres objets qui doivent nous occuper dans ce cours; je me propose seulement de passer en revue les principes fondamentaux de la *Grammaire générale*, de faire quelques observations sur les différentes parties du discours, et de les appliquer, autant qu'il me sera possible, à la langue française.

En fixant d'abord notre attention sur la division adoptée des parties du discours, nous trouvons que

ces parties diverses sont les mêmes dans toutes les langues. Il y a partout des mots qui indiquent les noms des objets ou les sujets du discours; partout d'autres mots expriment les qualités de ces objets, et d'autres font connaître leurs liaisons ou relations. Il en résulte que toutes les langues sont nécessairement composées de substantifs, de pronoms, d'adjectifs, de verbes, d'adverbes, de prépositions et de conjonctions. Entrons dans tous les détails nécessaires sur chacune de ces espèces de mots.

### *Des Substantifs.*

Les noms *substantifs* que nous avons à considérer d'abord, forment la base de toutes les grammaires, et sont, vraisemblablement, les plus anciennes parties du discours. Il est probable, en effet, que dès l'instant où les hommes ne furent plus bornés à l'usage des interjections ou des exclamations passionnées, et qu'ils commencèrent à se communiquer leurs pensées au moyen du discours, la nécessité les força d'assigner des noms aux objets dont ils étaient environnés.

La première destination des noms substantifs fut donc d'exprimer les choses qui ont une existence, une substance réelle, comme *arbre, homme, terre:* mais cette destination s'étendit bien davantage encore à mesure que l'esprit humain devenait capable de plus de combinaisons, et avait besoin d'un plus grand nombre de mots pour désigner les objets, soit physiques, soit intellectuels.

On distingue maintenant trois sortes de noms substantifs : premièrement, ceux dont nous avons parlé, et qui servent à exprimer les choses que l'on touche, que l'on voit, que l'on entend, et en un mot qui tombent sous les sens, comme *table*, *maison*, *terre*, *arbre* : secondement, ceux dont l'esprit peut se former une idée sans le secours d'un autre mot; tels sont *esprit*, *vertu*, *courage*, *tempérance* : troisièmement, ceux qui procèdent de mots destinés à exprimer des qualités, et qui, considérés séparément, deviennent l'objet de nos pensées, comme *grandeur*, *petitesse*, *beauté*, *laideur*, qui sont des qualités séparées des objets auxquels on avait d'abord assigné les noms de *grand*, de *petit*, de *beauté*. On appelle ces trois sortes de substantifs, *substantifs communs*, parce qu'ils peuvent s'appliquer à plusieurs objets en même temps. Outre cela, il y a d'autres noms substantifs qui ne peuvent convenir qu'à une seule personne, ou à une seule chose; ceux-là sont appelés *substantifs propres*. Enfin il y en a d'autres qui servent à présenter à l'esprit l'idée de plusieurs choses ou de plusieurs personnes de la même espèce comme réunies; tels sont les mots, *forêt*, *peuple*, *armée*, *troupe* : on les nomme *substantifs collectifs*.

L'invention des noms substantifs tels qu'on dut d'abord les employer, fut un grand pas, sans doute, vers la perfection des langues, mais il ne suffisait pas. Pour rendre le langage plus clair, il fallait non-seulement pouvoir particulariser les noms des objets dont on parlait, mais encore leur faire subir diverses mo-

difications, comme celles de pouvoir indiquer à quel sexe ils appartenaient, s'ils étaient seuls où en nombre, et enfin quelle était la nature de leurs relations : on inventa donc l'*article* pour la première modification, le *genre* pour la seconde, le *nombre* pour la troisième, et la *déclinaison des cas* pour la quatrième.

La force de l'*article* consiste à distinguer, dans un grand nombre d'individus ou d'objets de la même espèce, l'individu ou l'objet dont on veut parler. Il existe d'une manière diverse dans les langues. La langue grecque n'en a qu'un. Les Latins n'en ont point; ils y suppléent par les pronoms *hic, ille, iste,* au moyen desquels ils distinguent l'objet dont il est particulièrement question. La langue anglaise en a deux, *a* et *the,* toutes les autres langues modernes en ont plus ou moins. Quant à la langue française, elle en a trois simples, qui sont, *le, la, les.* On se sert de l'article *le* devant les noms masculins au singulier, de *la* devant les noms féminins également au singulier, et de *les* devant les noms masculins et féminins au pluriel.

Ces trois articles *le, la, les* entrent aussi en composition avec la préposition *à,* et avec la préposition *de :* alors ils forment les quatre articles composés, *au, aux, du, des : au* est employé à la place de *à le,* et *aux* à la place de *à les; du* est mis à la place de *de le,* et *des* se dit pour *de les.* Ces façons de parler *à le* et *à les, de les* et *à les,* étaient autrefois en usage. On disait *de le temps* pour *du temps, à le prince* au lieu

de *au prince*, *à les tables* pour *aux tables*, et *de les princes* pour *des princes*.

Les articles *le*, *la les*, deviennent quelquefois des pronoms dans la langue française, et ils remplissent cette fonction lorsqu'ils sont tout seuls, et ne se trouvent point avec le nom auquel ils se rapportent, comme dans cet exemple : « La vertu est aimable ; pratiquez-la ». Ailleurs, *là* est un adverbe de lieu, comme lorsqu'on dit : « Il demeure là, il va là ». Telles sont les notions grammaticales les plus générales sur les articles employés dans la langue française.

Le *nombre* distingue les *substantifs* sous le rapport de un, ou de plusieurs de la même espèce. Cette distinction se fait au moyen du singulier et du pluriel qu'on trouve dans toutes les langues, et qui semblent être de la même date que leur formation ; car la différence entre un et plusieurs est celle que les hommes doivent avoir eu plus fréquemment besoin d'indiquer. Pour rendre cette distinction plus facile, toutes les langues ont adopté l'expédient d'une petite variation dans la terminaison des substantifs. Dans les langues française et anglaise, on forme en général le pluriel par l'addition d'un *s*.

Les noms propres ne convenant qu'à une seule personne, n'ont point de pluriel, comme *César*, *Turenne*, etc. Quand on les met au pluriel, en disant les *Césars*, les *Alexandres*, les *Démosthènes*, cela signifie qu'on comprend dans le nom propre toutes les personnes qui ressemblent aux grands hommes qui l'ont porté. D'autres mots qui n'expriment qu'une seule

chose, une seule idée, n'ont point aussi de pluriel, comme *or*, *argent*, *fer*, *sommeil*, *soif*, etc. Enfin il y en a d'autres qui n'ont point de singulier, comme *pleurs*, *gens*, *ténèbres*. Sur tout cela, c'est l'usage qu'il faut consulter et suivre.

Le *genre* est une modification des noms substantifs fondée en général sur la distinction des deux sexes; je dis en général, parce que cette distinction a été exécutée fort inégalement dans la plupart des langues. Le genre étant fondé, comme nous l'avons dit, sur la distinction des deux sexes, il paraîtrait d'abord qu'il ne devrait strictement convenir qu'au nom des créatures vivantes que la nature a créées mâles ou femelles, tandis que tous les autres noms substantifs devraient évidemment appartenir à ce que les grammairiens ont nommé le *genre neutre*, pour indiquer le manque de sexe; mais ce n'est pas ainsi que cette distinction a été faite dans quelques langues; car elles ont classé sous la dénomination de *masculin* et de *féminin* une infinité d'objets inanimés qui ne sont point susceptibles de cette distinction. En latin, par exemple, *gladius*, une épée, est du genre masculin, et *sagitta*, une flèche, est du féminin. Cette attribution de sexe à des objets inanimés, paraît le plus souvent totalement arbitraire, et fondée uniquement sur la terminaison des mots qui les expriment.

La langue française, quelle qu'en puisse être la cause, a totalement omis le genre neutre, et a classé tous les noms des objets inanimés, sans exception, en masculins et féminins : elle a deux articles *le* pour le masculin,

et *la* pour le féminin : l'un ou l'autre précède toujours les noms substantifs, et en indique le genre. Elle admet aussi des noms substantifs de deux genres : ainsi on dit très-bien : *un fol amour*, et *de folles amours*; *de bonnes gens*, et *des gens malheureux*; *un bel automne*, et *une automne froide et pluvieuse*.

La *déclinaison des cas* est une autre modification des noms substantifs, destinée à exprimer les relations qu'ont entre eux les objets. Pour bien comprendre cette définition, il faut observer qu'après avoir donné des noms aux objets extérieurs ou visibles, après les avoir particularisés au moyen de l'article, et les avoir distingués par le nombre et le genre, les hommes n'eurent encore qu'un langage imparfait ou insuffisant, jusqu'à ce qu'ils eussent inventé une méthode pour exprimer les relations qu'ont entre eux les objets. Il ne suffisait pas d'avoir inventé les noms d'*homme*, d'*arbre*, de *rivière*, etc., il fallait trouver un expédient pour faire connaître ce qu'ils étaient relativement l'un à l'autre, s'ils s'approchaient, s'ils s'éloignaient, s'ils se confondaient, enfin la distance de leurs relations. Mais comme le nombre de ces relations était immense, on se borna d'abord aux plus importantes, à celles qui se présentaient le plus souvent dans le discours, et on inventa le génitif, le datif et l'ablatif, qui expriment à-la-fois le nom et sa relation. La désignation des autres relations appartient au langage porté à un très haut degré de perfection.

Quant à la manière d'exprimer la déclinaison des cas, on la désigna par une marque ou variation dans

le nom de l'objet, le plus généralement dans les dernières lettres. Quelques langues cependant ont placé cette marque dans les lettres initiales. La grecque, la latine, et d'autres anciennes langues, ont employé la déclinaison. Au lieu de varier la terminaison, les langues modernes expriment les relations des objets au moyen des mots qu'on nomme *prépositions*, et il n'y a dans leur grammaire que très peu de chose d'analogue aux déclinaisons des anciennes langues.

## DEUXIÈME SUITE DE LA TROISIÈME LEÇON.

### *Des Pronoms.*

Les *pronoms* forment une classe de mots qui tiennent de très près aux noms substantifs, qui figurent à leur place dans le discours, et qui dispensent de les répéter chaque fois qu'on en veut rappeler l'idée. *Je, tu, lui, elle, il, le, la,* sont une manière abrégée de dénommer les personnes ou les objets dont le retour trop fréquent formerait une cacophonie insupportable à l'oreille.

Si les pronoms se confondent ainsi dans leurs fonctions avec les noms substantifs, ils doivent donc être assujétis aux mêmes modifications qu'eux, c'est-à-dire, aux modifications du genre, du nombre et des cas. J'observerai cependant, relativement au genre, qu'aucune langue ne semble avoir appliqué cette distinction au pronoms *je* et *tu* qui forment les pronoms de la première et de la seconde personne. La raison en est

simple, c'est que ces deux pronoms ne pouvant se rapporter qu'à des individus qui sont en présence, il était inutile que leur sexe fût indiqué par un pronom masculin ou féminin. Il n'en est pas de même de la troisième personne; comme elle peut être absente ou inconnue, la distinction du genre devient nécessaire. Quant aux cas, ils ont été conservés en partie pour les pronoms, même dans les langues qui n'en donnent point aux noms substantifs, sans doute afin d'exprimer plus brièvement les relations, les pronoms étant d'un usage très-fréquent dans le discours.

Dans la grammaire française, on donne plusieurs attributions aux pronoms, et on les distingue en *personnels*, *relatifs*, *absolus*, *indéfinis*, *démonstratifs* et *possessifs*.

Les *pronoms personnels* sont ceux qui désignent directement les personnes, ou qui tiennent la place du nom des personnes. Ils se subdivisent en trois ordres. *Je*, *me*, *moi*, *nous*, sont les pronoms personnels de la première personne, ou de celle qui parle; *tu*, *te*, *toi*, *vous*, sont les pronoms de la seconde personne, ou de celle à qui on parle; *il*, *elle*, *elles*, *soi*, *lui*, *eux*, *leur*, sont les pronoms personnels de la troisième personne, ou de celle de qui on parle.

Les *pronoms relatifs* sont ainsi nommés, parce qu'ils ont une relation ou un rapport avec un nom qui précède: ce sont les pronoms *qui*, *que*, *lequel*, *laquelle*, *lesquels*, *lesquelles*, *dont*, *quoi*, *y* et *en*. « L'honnête homme jouit en paix des biens qu'il a acquis par des voies justes » : dans cette phrase, *que* est un pronom,

il réveille l'idée des biens; il les remplace; c'est comme si l'on disait : l'honnête homme jouit en paix des biens, lesquels biens il a acquis par des voies justes.

Lorsque les pronoms *qui, que, quoi, quel, lequel, laquelle*, s'emploient sans rapport à un nom qui précède, on les nomme *pronoms absolus*, ils sont surtout en usage dans les phrases interrogatives, et dans celles qui expriment le doute, l'hésitation et l'incertitude. « Qui doute que celui qui cultive les sciences et la vertu, ne goûte un bonheur plus solide que celui qui passe sa vie dans l'indolence ou la débauche? » Dans cette phrase, le premier *qui* est absolu, les autres sont relatifs. Les pronoms *où* et d'*où* se rangent aussi dans la classe des pronoms absolus quand ils sont au commencement de la phrase, et qu'on peut les tourner par *quelle chose*, ou par *quel* suivi d'un nom substantif, comme dans cet exemple : Où aspirez-vous? c'est-à-dire, à *quoi*, ou à *quelle chose aspirez-vous?* Par *où* passerons-nous? c'est-à-dire, *par quel lieu passerons-nous?*

Les *pronoms indéfinis* sont ceux qui tiennent la place d'un ou de plusieurs noms, et qui expriment ordinairement leur objet d'une manière générale et indéterminée. Ces pronoms sont : *où, quelqu'un, quiconque, chacun, personne, rien, autrui, l'un, l'autre, plusieurs, quel, quelque, quoi, même, nul, aucun*. Quand je dis : quiconque a médité les ouvrages de Cicéron, doit savoir en quoi consiste la véritable éloquence : j'emploie, dans le mot *quicon-*

*que*, un pronom indéfini, et c'est comme si je disais : toute personne qui a médité, etc.

Par les *pronoms démonstratifs*, on indique ou on montre l'objet dont il s'agit dans le discours. *Ce*, *cet*, *celui*, *celle*, *ceci*, *cela*, *celui-ci*, *celui-là*, *celle-ci*, *celle-là*, sont les mots qui forment cette classe de pronoms.

Enfin les *pronoms possessifs* sont ceux qui indiquent la possession et la propriété de quelque chose, comme quand on dit : *Ma maison*, *mon livre*, *votre fortune*, *son ouvrage*. Telles sont les fonctions des pronoms dans la langue française : dans cette langue, comme dans toutes les autres, ils sont à-la-fois les termes les plus généraux et les plus distinctifs; ils sont ordinairement irréguliers, et d'une étude pénible, parce qu'étant les mots les plus utiles, ils sont aussi les plus sujets à de fortes variations.

## *Des Adjectifs.*

Les *adjectifs*, ou plutôt les mots qui désignent dans le discours un objet par sa qualité, sont les plus simples de toute la classe des termes qu'on nomme *attributifs*; ils existent dans toutes les langues, et la date de leur invention doit remonter très haut; car il était impossible de distinguer les objets les uns des autres, ou de traiter d'aucune affaire relativement à cet objet, avant d'avoir donné des noms à leurs différentes qualités.

Dans les langues grecque et latine, les adjectifs sont assimilés complètement aux noms substantifs; on les

décline de même, et ils sont également assujétis aux distinctions de genre et de nombre.

Dans la langue française, l'adjectif subit différentes modifications : 1° il s'emploie souvent pour le substantif ou dans le sens du substantif. Dans ces vers :

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.
Nous devons préférer l'utile à l'agréable.

*le vrai* est mis pour la vérité. *L'utile à l'agréable* sont pour *la chose utile à la chose agréable.*

2° Les adjectifs peuvent exprimer les qualités des choses avec plus ou moins d'étendue; et les manières dont ils expriment ces qualités des choses, s'appellent *degrés de signification ou de comparaison.* Quand l'adjectif exprime simplement la qualité d'un objet, il est au *positif;* quand, outre la qualité, il exprime la comparaison, il est au *comparatif;* enfin, quand il exprime la qualité dans un très haut ou dans le plus haut degré, on le dit au *superlatif.*

3° Il n'est pas indifférent dans la langue française d'énoncer le substantif avant l'adjectif, ou l'adjectif avant le substantif : quelquefois de la position réciproque de ces mots dépend une idée entièrement opposée. *Un homme grand,* par exemple, est un homme de grande taille : dites *un grand homme,* et vous exprimerez l'idée d'un homme d'un grand mérite. Une *sage-femme* est une accoucheuse, et une *femme sage* est une femme qui a de la vertu. L'*air mauvais* est un extérieur menaçant, le *mauvais air* est un extérieur ignoble, un maintien déplacé.

## *Des Verbes.*

Le *verbe* est le mot par excellence; il exprime la manière et la forme de nos pensées : il n'y a pas une seule sentence, pas une proposition complète dans laquelle il n'y ait un verbe exprimé ou sous-entendu; car tous nos discours ont pour but d'assurer qu'une chose est ou n'est pas, et le mot qui exprime cette assertion ou affirmation est un verbe. C'est cette prééminence dans le discours qui lui a fait donner, par distinction, le nom de *verbe,* imité du mot latin *verbum.*

Cette importance des verbes dans le discours doit en avoir nécessité l'invention dès les premiers essais de la formation des langues. Il a fallu, sans doute, un laps de temps fort long pour en fixer les modes, tels que nous les voyons aujourd'hui; mais il est probable que le verbe impersonnel, qui est le verbe primitif ou radical, appartient aux premières époques de la formation des langues.

L'usage du verbe est d'indiquer les distinctions du temps; quelques observations feront sentir à ce sujet l'admirable exactitude qui existe dans la construction des langues. Ce qui frappe en général dans le temps, ce sont les trois grandes divisions dont il est susceptible, en *présent, passé* et *futur,* et il semblerait que des verbes qui exprimeraient ces trois divisions pourraient suffire. Mais l'action du verbe est infiniment plus étendue; elle divise le temps en très petites parties, comme ne s'arrêtant jamais; mais ayant

5.

perpétuellement son cours; elle considère les choses passées comme plus ou moins complètes, et les futures comme plus ou moins éloignées. C'est ce qui a produit la grande variété des temps dans presque toutes les langues.

Indépendamment des temps ou du pouvoir d'exprimer le temps, les verbes comprennent aussi une distinction de l'actif et du passif, selon que l'affirmation concerne une chose faite, on une chose soufferte, comme dans cet exemple : *J'aime* ou *je suis aimé.* Ils ont aussi la distinction du mœuf destinée à exprimer l'affirmation sous des formes différentes, soit qu'elle soit active ou passive. Le mœuf ou mode indicatif, par exemple, déclare simplement une proposition : *j'écris* ou *j'ai écrit;* l'impératif sollicite, commande, menace : *écris* ou *qu'il écrive;* le subjonctif présente la proposition sous la forme d'une condition, ou sous la dépendance de quelque chose à quoi elle a rapport : *je pourrais écrire, j'écrirais,* si le cas était ainsi. Cette manière d'exprimer l'affirmation sous tant de formes diverses, jointe à la distinction des trois personnes, *je, tu, il,* constitue ce qu'on nomme la *conjugaison des verbes,* qui comprend une très grande partie de la grammaire dans toutes les langues.

Conjuguer un verbe, c'est le réciter avec toutes les différentes terminaisons dont il est susceptible.

Les terminaisons des verbes dans la langue française se réduisent à quatre : la première comprend les verbes terminés en *er,* comme *aimer, penser, blâmer;* la seconde comprend les verbes terminés en *ir,* comme

*finir, ravir, accueillir;* la troisième comprend les verbes en *oir,* comme *recevoir;* et la quatrième comprend les verbes terminés en *re,* comme *rendre, défendre, prendre.* Quelque multipliés que soient les verbes dans la langue française, ils peuvent tous se rapporter à l'une ou à l'autre de ces quatre terminaisons.

La conjugaison des verbes en français est défectueuse, comme elle l'est dans toutes les langues modernes : les terminaisons du verbe y sont très peu variées : pour suppléer à cette variation, on a été obligé d'avoir recours aux deux verbes auxiliaires *avoir* et *être,* qui, appliqués au participe, remplacent les différentes terminaisons des modes et des temps qui formaient la conjugaison des anciennes langues. L'étude de ces deux verbes auxiliaires est une condition préliminaire et indispensable pour ceux qui veulent connaître le mécanisme de la langue française, quant aux verbes qu'elle emploie.

On distingue encore dans les verbes français les personnes, les nombres, les modes, et les temps.

Les verbes étant susceptibles de différentes terminaisons, selon les différentes personnes qui font l'action qu'ils expriment, les grammairiens sont convenus d'appeler première personne celle qui parle, seconde personne celle à qui s'adresse le discours, et troisième, la chose ou l'objet dont on parle. Les pronoms, *je, tu, il* ou *elle* pour le singulier, et *nous, vous, ils* ou *elles* pour le pluriel, sont employés pour marquer les personnes du verbe.

Les *nombres* se disent de la propriété qu'ont les verbes de marquer si le mot doit être entendu d'une seule personne, ou si on doit l'entendre de plusieurs; on les connaît par la différence des terminaisons, et par les noms ou pronoms qui les précèdent.

Les modes servent dans la grammaire française, comme dans toutes les autres, à exprimer l'affirmation sous des formes différentes. On en distingue quatre, savoir, *l'indicatif*, le *subjonctif*, *l'impératif* et *l'infinitif*.

Quant aux temps du verbe, leur objet dans la langue française est le même que dans toutes les langues; il sert à indiquer les distinctions du temps. Il n'existe pas de grammaire où l'on ne présente le tableau de leurs divisions et sous-divisions : leur énumération serait ici superflue et inutile.

### *Des Adverbes.*

Les *adverbes* forment dans toutes les langues une nombreuse classe de mots qui servent à modifier ou à indiquer quelque circonstance d'une action ou d'une qualité, relativement au temps, au lieu, à l'ordre ou à quelqu'autre propriété qu'on veut spécifier. Les adverbes ne sont, pour la plupart, qu'une manière abrégée de s'exprimer et de rendre, par un seul mot, ce qu'on pourrait exprimer autrement en employant une périphrase, c'est-à-dire deux ou plusieurs mots appartenant aux autres parties du discours. Il résulte de ces notions que les adverbes peuvent être considérés comme moins nécessaires, et d'une invention

plus récente que la plupart des autres classes des mots; et ce qui le prouve authentiquement, c'est qu'ils sont presque tous dérivés d'autres mots introduits précédemment dans le discours.

Les grammairiens français distinguent plusieurs sortes d'adverbes ; adverbes de temps : *aujourd'hui*, *maintenant*, *hier*, *demain*, *autrefois*; adverbes de lieu : *ailleurs*, *devant*; adverbes de quantité : *médiocrement*, *amplement*, etc. Dans la langue française, plusieurs adjectifs sont quelquefois pris adverbialement, comme dans ces phrases : il chante *faux*, il voit *clair*, il sent *bon*. Les mots *faux*, *clair*, *bon*, joints aux verbes, les modifient, en expriment quelque circonstance, et sont des adverbes. Enfin l'adverbe est toujours indéclinable, et n'est jamais suivi d'aucun régime.

### *Des Prépositions et des Conjonctions.*

Les *prépositions* et les *conjonctions* sont des mots beaucoup plus essentiels au discours que la plupart des adverbes; ils forment la classe des mots qu'on nomme *connectifs*, sans lesquels les langues ne pourraient pas exister. Leur objet est d'exprimer les relations que les choses ont entre elles, leur influence mutuelle, leur cohérence et leur dépendance. Par les prépositions, on lie les mots, en indiquant la relation d'un substantif avec un autre substantif, et en employant les termes *de*, *par*, *à*, *dessus*, *dessous*, *devant*, *après*, etc. Par les conjonctions, on lie les sentences ou les membres des sentences, en employant ces mots,

*et, parce que, donc, quoique*, etc.; d'où il résulte que ces particules connectives sont d'une utilité indispensable dans le discours, puisqu'elles indiquent les relations et les transitions qui transportent l'esprit d'une idée dans une autre. En formant la liaison des idées, elles forment la base de tous les raisonnemens, et quoique, dans les siècles d'ignorance, la collection de ces mots fût sans doute peu nombreuse, elle doit nécessairement s'être multipliée à mesure que les hommes ont fait des progrès dans l'étude du raisonnement et de la réflexion; aussi voyons-nous que c'est dans la langue grecque que ces particules connectives sont en plus grand nombre.

Dans la langue française, les prépositions ne s'emploient jamais sans régime, et quand il n'est pas exprimé, il est sous-entendu. Elles se placent presque toujours avant les mots qu'elles régissent. Seules, elles ne forment point de sens; elles n'ont aucune des propriétés qui conviennent aux noms; elles n'ont ni masculin, ni féminin, ni singulier, ni pluriel. La seule attention qu'elles exigent, c'est la manière de les employer avec leurs régimes; et, à cet égard, la langue française a des règles et des exceptions particulières. Par exemple, ce serait une faute de dire : *il regarde au travers les vîtres*, ou *à travers des vîtres*; il faut dire : *il regarde au travers des vîtres*, ou *à travers les vîtres*. On dit encore, il est *hors* de la France; et cependant il faut dire et écrire : tous les juges furent du même avis, *hors* le président. Il y a des circonstances où les prépositions deviennent de vrais noms substantifs, susceptibles d'articles

et de nombre, comme quand on dit : le *devant* de la porte; prendre les *devans ;* les *dedans* d'une maison; les *dehors* de la ville.

Quant aux *conjonctions,* la langue française en admet de simples et de composées.

Les *conjonctions simples*, sont celles-ci : *ou*, *mais*, *si*, *car*, *ni*, *aussi*, *or*, *donc*, etc. ; et on reconnaît les composées lorsqu'on dit : *à moins-que*, *pourvu-que*, *afin-que*, *soit-que*, *de sorte-que*, *parce-que*, *par-conséquent*, etc. Ces dernières conjonctions sont formées, comme l'on voit, de noms, d'adverbes, de verbes même. Par exemple, *soit* est un verbe qui fait l'office de conjonction quand on dit : *soit que* vous vouliez, *soit que* vous ne le vouliez pas. *Condition* est un nom substantif; mais il devient conjonction lorsqu'on dit : je ferai cela *à condition que* vous serez de la partie, parce qu'alors il lie les membres de la première phrase à la seconde. Le pronom *que* est mis aussi quelquefois au nombre des conjonctions ; ainsi lorsqu'on dit : il possède la musique aussi bien *que* la philosophie...... *que* est une conjonction. Voyez les grammaires de Wailly, de Restaud, de Lhomond, etc., pour y suivre avec plus de détail l'emploi des prépositions et des conjonctions, ainsi que des autres parties du discours.

# QUATRIÈME LEÇON.

## II.

*De la prononciation mesurée, ou de la loi du nombre et des repos qui doivent régler toute lecture publique.*

A mesure que nous avançons dans cette seconde partie de mon cours, les sujets que nous traitons se rapprochent insensiblement de l'objet principal de nos discussions, et cessent d'être des leçons préparatoires. En traitant *de la prononciation mesurée*, ou *de la loi du nombre et des repos dans toute lecture publique*, nous touchons au développement d'une question qui se rattache d'une manière immédiate à l'art de phraser. Figurez-vous un lecteur, comme il y en a tant, qui ne sachant point discerner les rapports plus ou moins marqués qui existent entre les idées, établit toutes ses interruptions à faux, forme une masse de ce qui devrait être classé et divisé, ou morcelle ce qui demandait à rester lié: que peut devenir sa lecture au milieu de ce chaos? La ponctuation, direz-vous, peut obvier à ce désordre, et le diriger dans sa marche : mais si le lecteur ignore les conditions précises de la ponctuation, si sa diction est trop lente ou trop précipitée, s'il croit lire en articulant seulement les mots de sa phrase, s'il ne sait pas en un mot la raison des signes de la ponctuation et de leur variété; à quel degré de déraison et de défaut de sens ne peut-il pas faire descendre sa lecture, et à quel

supplice ne condamne-t-il pas tous ceux qui ont le malheur de l'entendre?

Le premier langage des hommes fut certainement très-borné dans ses moyens et dans ses ressources; on se contenta d'abord du service qu'il pouvait rendre en établissant le commerce réciproque des sentimens et des pensées. Mais lorsqu'il fut assez affermi dans ses principes et assez riche en mots et en tours pour recevoir des grâces, on observa que parmi ceux qui portaient la parole en public, il y en avait qui, sans dire de meilleures choses, étaient plus intelligibles, plus touchans, et par conséquent plus persuasifs que les autres. On fit l'analyse de leurs moyens, et on trouva qu'une partie de leur secret consistait dans une prononciation mesurée, et dans la distribution des espaces et des repos, faite de manière que l'auditeur écoutait sans fatigue et sans ennui.

Ces espaces et ces repos n'étaient point l'ouvrage de ceux qui les premiers en avaient fait usage dans le discours : c'était la nature, en qui tout n'est que mouvement et repos, qui avait agi en eux, et qui les avait conduits aux nombres par le besoin même et par la nécessité. Mais comme tout ce qui est naturel est susceptible d'être perfectionné, l'art ajouta bientôt aux nombres, ou espaces terminés, le choix, la précision, la variété. Il le fit dans la musique; de la musique, il le porta dans la poésie; enfin de la poésie, il l'a étendu à la prose.

Le nombre, soit dans la poésie, soit dans la prose, peut être considéré sous deux rapports : 1° il est quel-

quefois pris pour un espace quel qu'il soit, ayant un rapport facile à saisir avec un autre espace; 2° il se prend encore pour la manière dont une phrase se termine. Entrons dans le développement de ces deux acceptions du mot *nombre*, dont chacune présentera une règle importante de prononciation.

## I.

### *Du nombre considéré comme espace.*

Cicéron nous a donné du nombre considéré comme espace, une idée qui en détermine la nature avec la plus grande précision. « Il n'est point, nous dit-il, de nombre sans espace terminé. Le nombre, dans le discours, est une étendue coupée en portions, tantôt égales, souvent inégales, et marquées dans la prononciation par des pulsations plus ou moins sensibles. On en voit l'exemple dans la goutte d'eau qui tombe du toît, d'espace en espace; tandis que l'exemple du contraire existe dans le murmure d'un ruisseau qui coule continuellement et sans interruption (1) ».

Le nombre considéré sous ce rapport a, sans contredit, sa première origine dans le besoin de respirer; mais indépendamment de ce motif, il en compte d'autres. Toutes les facultés qui concourent à former le discours, concourent de même à former les nom-

(1) Numerus in continuatione nullus est. Distinctio et æqualium et sæpè variorum intervallorum percussio numerum conficit. Quem in cadentibus guttis quod intervallis distinguntur, notare possumus : amni præcipitante non possumus.

bres. L'esprit ne fait éclore ses idées et ses jugemens que les uns après les autres : c'est une marche où les pas se succèdent distinctement. D'un autre côté, la coupe des objets y porte encore un nouveau principe de division ; car après tout, les objets sont dans un discours, comme ils sont dans un tableau, comme ils sont dans toute la nature ; c'est-à-dire, qu'il n'en est pas un qui n'ait son trait qui le sépare des autres objets, même de ceux qui le touchent. Enfin l'oreille a en elle-même une sorte de mesure ou de portée naturelle qu'elle ne dépasse qu'avec peine. Ainsi, dans le discours, il y a quatre sortes de repos, celui de la *respiration* et celui des *objets*, celui de *l'esprit* et celui de *l'oreille*.

*Des repos de la respiration et des objets.*

Les repos de la respiration et des objets sont déterminés dans le discours par la coupe des périodes, et par la ponctuation. Nous allons d'abord donner une idée des périodes, nous passerons ensuite à la ponctuation qui distingue leurs diverses parties, et indique la nature des repos qu'elles exigent.

*Des Périodes.*

La *période* est un petit discours composé de parties tellement liées les unes aux autres, que le sens demeure toujours suspendu jusqu'à la fin. Les parties qui composent la période sont de deux sortes, le *membre* et la *section*.

Le membre est une proposition qui renferme en elle-même un certain sens, mais un sens imparfait et

dépendant des autres parties de la période, comme dans cet exemple :

« Si, manquer aux devoirs de l'amitié est un tort dont il est difficile de trouver grâce auprès des êtres sensibles...... » Voilà un membre complet, et qui renferme un sens bien marqué; et cependant l'esprit ni l'oreille ne sont point encore satisfaits : on ne voit pas même sur quoi porte cette proposition, ni où elle doit aboutir; pour la déterminer et former un sens parfait, il faut nécessairement ajouter le membre qui suit :

« Combien sont coupables à leurs yeux ces hommes faux qui la trahissent, et la font servir aux plus odieux projets! »

La section est une partie du discours qui renferme aussi en elle-même un certain sens, et qui, par cette raison, ferait un membre, si elle était seule, mais qui, étant associée à diverses autres parties qui aboutissent immédiatement au même point, concourt unanimement avec elles à former ce qu'on appelle le *membre.*

En voici un exemple tiré des poésies de mademoiselle Deshoulières :

Vous de qui les prudens conseils
Veulent soulager ma tristesse;
Vous, hélas! dont les maux aux miens furent pareils;
Vous qui savez d'un cœur jusqu'où va la tendresse,
Et qui vîtes ravir à la clarté du jour,
Une aimable et jeune maîtresse.

Une de ces quatre sections suffirait seule pour faire un membre, comme on le voit évidemment; cepen-

dant toutes les quatre n'en forment qu'un, parce qu'elles aboutissent toutes ensemble au même point, qui est le membre suivant :

Sage Célimedon, regardez ma faiblesse
En homme qui connaît le pouvoir de l'amour.

Il y a des périodes de deux, de trois et de quatre membres. Voici des exemples de chacune en particulier.

*Période à deux membres.*

Fléchier, Oraison funèbre de Turenne :

« Ce héros était aussi admirable, lorsqu'avec jugement et avec fierté il sauvait le reste des troupes battues à Mariendal, que lorsqu'avec des troupes triomphantes, il battait lui-même les Impériaux et les Bavarois. »

*Période à trois membres.*

Bossuet, Oraison funèbre du grand Condé :

« Trois fois le jeune vainqueur s'efforça de rompre ces intrépides combattans; trois fois il fut repoussé par le valeureux comte de Fontaines, qui, porté de rang en rang dans sa chaise, faisait voir, malgré ses infirmités, qu'une âme guerrière est maîtresse du corps qu'elle anime. »

*Période à quatre membres.*

Extrait du monologue de Polyeucte dans la prison :

Monde! n'espère pas qu'après toi je soupire.
Tu m'étales en vain tes charmes impuissans;
Tu me montres en vain par tout ce vaste empire
Les ennemis de Dieu, pompeux et florissans :

Il étale à son tour des revers équitables,
Par qui les grands sont confondus;
Et les glaives qu'il tient pendus
Sur les plus fortunés coupables,
Sont d'autant plus inévitables,
Que leurs coups sont moins attendus.

*De la ponctuation et des repos gradués qu'elle détermine dans le discours.*

« La *ponctuation*, dit l'abbé Girard, tom. II, disc. XVI, page 435, soulage et conduit le lecteur; elle lui indique les endroits où il convient de se reposer pour prendre sa respiration, et combien de temps il doit y mettre; elle contribue à l'honneur de l'intelligence, en dirigeant la lecture de manière que le stupide paraisse, comme l'homme d'esprit, comprendre ce qu'il lit; elle tient en règle l'attention de ceux qui écoutent, et leur fixe les bornes du sens; elle remédie aux obscurités qui viennent du style ».

« Les repos de la voix dans le discours, dit ailleurs Diderot, et les signes de la ponctuation dans l'écriture, se correspondent toujours; ils indiquent également la liaison ou la disjonction des idées ».

D'après ces principes, il est évident que la ponctuation a été réglée sur les besoins de la respiration, combinés avec les sens partiels qui constituent les proportions totales. Voilà pourquoi nous avons associé aux repos de la respiration les repos des objets. Si l'on n'avait eu égard, en effet, en fixant les signes de la

ponctuation, qu'aux besoins de la respiration, le discours aurait dû se partager en parties à peu près égales, et souvent on aurait suspendu mal adroitement un sens qui, par cela même, serait devenu inintelligible. D'un autre côté, si on ne s'était proposé que la distinction des sens partiels, sans égard aux besoins de la respiration, chacun aurait placé les caractères distinctifs, selon qu'il aurait jugé convenable d'anatomiser plus ou moins les parties du discours; l'un l'aurait coupé par masses énormes qui auraient mis hors d'haleine les lecteurs les plus intrépides; l'autre l'aurait réduit en particules qui auraient fait de la parole une espèce de bégaiement dans la bouche de ceux qui auraient voulu marquer toutes les choses écrites.

On a donc combiné, avec raison, les besoins de la respiration avec les sens partiels, et cette combinaison s'est exécutée par des signes gradués, selon les différens degrés de subordination qui conviennent à chacun des sens partiels, dans l'ensemble d'une proposition ou d'une période.

Les signes ainsi gradués de la ponctuation sont la *virgule*, le *point-virgule*, les *deux-points*, et le *point*.

La *virgule* marque la moindre de toutes les pauses, et la plus insensible; elle est employée plutôt pour ménager la faiblesse de l'organe du lecteur ou celle de l'intelligence de l'auditeur, que pour marquer une division réelle dans les sens partiels du discours. Aussi le lecteur ne doit-il jamais en abuser, et prendre à son occasion un repos qui nuirait à la vérité et à l'unité de

la pensée, dont la parole doit présenter une image fidèle, comme dans cet exemple :

« Un prince d'une naissance incertaine, nourri par une femme prostituée, élevé par des bergers, et depuis devenu chef de brigands, jeta les premiers fondemens de la capitale du monde ».

Le *point-virgule* désigne une pause un peu plus marquée. Ce signe sert à diviser les parties principales d'une proposition. Sans doute on ne devrait rompre l'unité de la proposition entière que le moins possible; mais on a préféré la netteté de l'énonciation orale ou écrite, à la représentation trop scrupuleuse de l'unité du sens total, laquelle, après tout, se fait assez connaître par l'ensemble de la phrase, et dont l'idée subsiste toujours tant qu'on ne la détruit pas par des repos trop soutenus : c'est pourquoi le repos exigé par le point-virgule ne doit jamais être considérable; une cadence légère doit le marquer, et sa durée est bornée au temps qu'il faut pour reprendre haleine.

« Qu'un vieillard joue le rôle d'un jeune homme, lorsqu'un jeune homme jouera le rôle d'un vieillard; que les décorations soient champêtres, quoique la scène soit dans un palais; que les habillemens ne répondent point à la dignité des personnages, toutes ces discordances nous blesseront ».

Les *deux-points* annoncent un repos un peu plus considérable que celui du point-virgule; et la même proportion qui a réglé l'emploi de ce dernier signe, a décidé encore de l'usage des deux-points. On les place dans les cas où la proposition est complète grammati-

calement, mais où elle se montre cependant encore subordonnée à un objet principal, comme dans cet exemple :

« Il y a dans la nature de l'homme deux principes opposés : l'amour-propre qui nous rappelle à nous, et la bienveillance qui nous répand ».

Le repos qu'exigent les deux-points dans une lecture soutenue, doit être marqué, et la chute qui les accompagne plus exprimée que dans le signe du point-virgule. La raison de cette règle n'a pas besoin d'être expliquée ; elle est une conséquence de la nature même de la ponctuation dont il s'agit, et des circonstances dans lesquelles elle est employée.

Le *point*. Ce dernier signe est comme tous les autres, soumis à l'influence de la proportion qui en a réglé l'usage. Il est placé après une période ou une proposition quelconque qui a un sens absolument terminé. Je remarquerai cependant que le besoin de prendre des repos un peu considérables, donne souvent lieu d'employer le point à la fin des phrases qui ont un sens tout-à-fait indépendant à la vérité, mais qui conservent néanmoins quelque liaison avec la suite, par la convenance de la matière, ou par l'analogie générale des pensées, dirigées vers un même but. Dans tous ces cas, le repos qu'entraîne le point doit être décisif : c'est-là où le lecteur doit clore la période par une chute bien caractérisée. Je me dispenserai de rapporter ici des exemples sur le point : on ne peut rien lire sans en rencontrer, et partout ils ont, et le même objet, et les mêmes effets.

Au reste, vous ne sauriez assez concevoir, messieurs, combien l'observation des repos indiqués par la ponctuation est nécessaire dans toute lecture pour remédier aux équivoques du discours ; vous allez en juger par quelques exemples où je ponctuerai de deux manières, pour vous faire mieux sentir la différence du sens qui en résulte (1).

Règne de crime en crime : enfin te voilà roi.

Règne : de crime en crime , enfin te voilà roi.

Observez la différence notable qu'il y a entre ces deux vers, d'après la ponctuation qu'ils portent. Dans le premier,on exhorte celui à qui on parle à accumuler pendant son règne crime sur crime, et dans le second on fait entendre que ce n'est qu'à force de crimes qu'il est devenu roi.

Voici un autre exemple :

Régnez en père, lorsque vous aurez vaincu : souvenez-vous que vous avez un maître dans le ciel.

Régnez en père : lorsque vous aurez vaincu, souvenez-vous que vous avez un maître dans le ciel.

Le sens de la première ponctuation est une exhortation à régner en père, après avoir vaincu ; celle de la seconde est une exhortation à se souvenir de Dieu quand on aura vaincu. La différence, comme vous voyez est grande.

Outre les signes de la ponctuation dont je vous ai parlé, et qui se rencontrent dans toute lecture, il en

(1) Le professeur écrira ces exemples :

est d'autres qui, pour être plus rares, ne méritent pas moins d'être connus. Le point, par exemple, est quelquefois ou exclamatif ou interrogatif. Le point interrogatif se met à la fin de toute proposition dans laquelle on interroge, comme dans cet exemple : *Pour qui sont tous ces apprêts?* et le point admiratif ou exclamatif, après toutes les phrases qui expriment la surprise, la terreur, l'admiration, etc., comme dans cet exemple : *Que les sages sont en petit nombre !*

Considéré sous ces deux rapports, le point a les mêmes effets quant au repos qu'il exige : mais il a la propriété de changer le ton du lecteur, et surtout aux chutes finales qui n'ont plus le même caractère que les chutes ordinaires.

Enfin, il y a dans les phrases et dans les périodes, la *parenthèse* à remarquer, qui sert à renfermer des paroles formant un sens distinct et séparé de celui de la période où elles sont insérées. Nous verrons ailleurs quel ton il faut donner à ces phrases isolées.

### *Des repos de l'esprit et de l'oreille.*

Les repos de l'esprit et de l'oreille sont marqués dans la prononciation par des inflexions de voix, ou par des interruptions presqu'insensibles, que le goût seul et la précision naturelle de celui qui lit, lui prescrivent.

Dans la poésie, ces repos sont sensiblement marqués par la symétrie des sons que nous appelons *rimes*, et par l'égalité des espaces que nous nommons *hémistiches*; mais dans la prose, ils sont placés sans ordre

et sans règle, du moins trop apparente, ne laissant quelquefois, comme le dit Quintilien, que des empreintes légères pour les marquer dans la prononciation, ou des vestiges à peine sensibles dans la progression des idées. Ce rhéteur célèbre en donne lui-même un exemple bien propre à faire sentir sa pensée.

Il trouve quatre repos ou espaces marqués dans cette seule phrase : *Animadverti judices, omnem accusatoris orationem, in duas, divisam esse partes.* Il remarque le premier repos après *judices;* le second, après *orationem;* le troisième, après *duas,* et le quatrième, après *partes.* Ces nombres ou ces espaces sont si naturels, qu'on les retrouve dans la traduction : « J'ai observé, messieurs, | que tout le plaidoyer de mon adversaire | pouvait se réduire | à deux points | ».

Il y a des cas où ces espaces sont marqués beaucoup plus sensiblement, comme dans l'amplification; ils le sont encore plus dans les phrases où brillent les antithèses, par l'effet du contraste des idées. Mais citons un exemple où il serait difficile de ne pas les remarquer, tant la magie du nombre y est sensible! c'est l'exorde de Fléchier dans l'oraison funèbre de Turenne.

« Cet homme | dit ce célèbre orateur, en parlant de Machabée, dont la mort faisait allusion à celle de Turenne; cet homme | qui portait la gloire de sa nation | jusqu'aux extrémités de la terre | qui couvrait son camp du bouclier | et forçait celui de l'ennemi avec l'épée | qui donnait à des rois ligués contre lui | des déplaisirs mortels | et réjouissait Jacob par ses

vertus et ses exploits | dont la mémoire doit être éternelle |

« Cet homme | qui défendait les villes de Juda | qui domptait l'orgueil des enfans d'Ammon et d'Esaü | qui revenait chargé des dépouilles de Samarie | après avoir brûlé sur leurs propres autels | les dieux des nations étrangères |

« Cet homme que Dieu avait mis autour d'Israël | comme un mur d'airain | où se brisèrent tant de fois toutes les forces de l'Asie | et qui, après avoir défait de nombreuses armées | déconcerté les plus fiers et les plus habiles généraux des rois de Syrie | venait tous les ans | comme les Israélites | réparer avec ses mains triomphantes | les ruines du sanctuaire | et ne voulait d'autre récompense des services | qu'il rendait à sa patrie | que l'honneur de l'avoir servie. | Ce vaillant homme | poussant enfin | avec un courage invincible | les ennemis qu'il avait réduits à une fuite honteuse | reçut le coup mortel | et demeure comme enseveli dans son triomphe

« Au premier bruit de ce funeste accident | toutes les villes de Judée furent émues | des ruisseaux de larmes coulèrent des yeux de tous les habitans; | ils furent quelque temps saisis | muets | immobiles : | un effort de douleur | rompant enfin | ce long et morne silence | d'une voix entrecoupée de sanglots | que formaient dans leurs cœurs | la tristesse | la pitié | la crainte | ils s'écrièrent : Comment est mort | cet homme puissant | qui sauvait Israël ! »

Ceux qui ne peuvent concevoir ce que c'est que la

magie des nombres et de l'harmonie, peuvent la voir à découvert dans cette période qui semble sortir avec effort, se traîner, tomber, se relever, et enfin arriver avec peine jusqu'à l'exclamation qui la termine, et que l'auditeur attend à la suite d'une si longue suspension. Après cette exclamation de douleur, l'orateur s'abandonne, sans retenue, au sentiment qui a éclaté; toutes ses idées, toutes ses expressions prennent le ton de l'enthousiasme; les nombres deviennent plus entrecoupés.

« A ces cris | Jérusalem redoubla ses pleurs | les voûtes du temple s'ébranlèrent | le Jourdain se troubla | et tous ses rivages | retentirent du son de ces lugubres paroles : | Comment est mort | cet homme puissant | qui sauvait le peuple d'Israël | ».

Tels sont les nombres considérés comme des espaces terminés; ils mettent à l'aise l'esprit, l'oreille, la respiration de celui qui lit et de celui qui écoute : ils présentent les objets nettement séparés, ils lient les phrases par des rapports symétriques; ils les font croître ou décroître selon les circonstances, et les varient de manière que le goût est satisfait. Ils préparent l'action de l'orateur. Les gestes ne sauraient être gracieux, à moins qu'ils n'aient leurs temps, leurs degrés, leurs variations, leurs inflexions, leurs repos. Si la lecture ou la déclamation n'ont rien de toutes ces choses pour y répondre, cela produit à-peu-près le même effet qu'une danse qui s'exécuterait sans qu'il y eût aucune espèce de concert entre les sons et les pas.

## II.

*Du nombre considéré comme chute, ou cadence finale.*

Le *nombre*, considéré comme chute, ou cadence finale, consiste dans les inflexions de la voix au moment où elle se prépare à un repos. Ces inflexions tombent ordinairement sur les quatre ou cinq dernières syllabes qui précèdent le repos final. Comme les sons de ces syllabes sont les derniers qui frappent l'oreille, et que celle-ci se repose, pour ainsi dire, sur eux ; l'art, dirigé par la nature, a voulu que ces sons fussent choisis avec plus de soin que les autres, afin que le repos de l'oreille fût plus agréable. Il n'y a pas un genre d'oraison ou de style qui n'ait ses chutes propres et caractéristiques qui lui donnent de l'élévation plus ou moins ; il n'y a pas une période, pas un membre de période qui n'ait également la sienne, selon son caractère.

Tout espace pour être bien marqué, doit avoir un commencement et une fin bien déterminés. Le commencement d'une période est assez évident par lui-même. Mais quand plusieurs espaces font partie d'une même période, le commencement de chaque espace ne peut être bien marqué que quand la fin de l'espace précédent est bien déterminée par sa désinence ou par sa chute.

L'oreille ne peut pas s'y tromper dans la poésie : outre qu'elle est avertie par le sens qui tombe souvent avec le vers, elle l'est encore par les rimes qui la frap-

pent invariablement à la fin de chaque espace rythmique, et qui lui disent que le vers est achevé. D'ailleurs, comme tous les espaces sont égaux, l'oreille sait toujours à quel point elle en est de sa course, et pressent la désinence qui va tomber au point nommé.

Il n'en est pas ainsi dans la prose, où l'oreille se conduit elle-même sans autre règle que le sentiment. Il faut que le sentiment seul décide de la période, du nombre de la période, de leur étendue proportionnelle, de leur désinence propre, eu égard à ce qui précède et à ce qui suit.

Ce n'est pas pourtant que le nombre considéré comme chute ou cadence finale, ne puisse, dans notre prose, être dirigé par quelques règles, dans les syllabes qui précèdent le repos. Il y a chez nous des mots plus ou moins sonores, plus ou moins graves, plus ou moins vifs; par conséquent il y a des mots dont les syllabes demandent d'être plus élevées ou baissées dans la lecture. Développons les règles qui sont relatives à cet objet important de la prononciation.

Il n'est pas possible, disent quelques grammairiens, de prononcer aucun mot de plusieurs temps, qu'on n'élève ou qu'on n'abaisse la voix sur quelqu'un de ces temps; cela est vrai : mais il fallait ajouter, lorsqu'on s'arrête après l'avoir prononcé; et cela est si réel, que si, par quelque méprise, on termine une phrase sans en avoir préparé la chute, on revient machinalement sur les dernières syllabes, pour y faire sentir l'accent préparatoire. L'existence de ces inflexions dans notre prononciation est donc incontestable : quant à

la cause, je ne m'arrêterai pas long-temps à la discuter; il peut se faire que dans certains cas, il y entre un peu de lassitude, et que la poitrine fatiguée de celui qui prononce, laisse tomber les derniers sons, pour arriver plus tôt au repos. Il me semble néanmoins plus naturel de penser que cet abaissement se fait par la force secrète de quelque loi qui s'exécute mécaniquement en nous-mêmes dans le passage du mouvement au repos. Les animaux même semblent suivre cette loi : il n'en est point qui ne finissent leur cri par une inflexion plus ou moins sensible.

En partant de ce point que la voix s'abaisse aux finales, et qu'elle s'élève avant que de s'abaisser, la question se réduit à savoir sur quelles syllabes la voix s'élève. Pour réussir dans cette recherche, il faut lire un morceau, et prêter une oreille attentive à ce qu'on entend.

« Déjà frémissait dans son camp | l'ennemi confus et déconcerté ».

Il y a dans cette période un demi-repos après *camp*, et un repos final après *déconcerté;* par conséquent il y a deux accens oratoires : le premier se fait sentir sur le mot *son*, dans son *camp;* le second sur l'avant-dernière syllabe de *déconcerté*. Que le lecteur prenne un ton bas ou élevé, qu'il prononce fortement ou faiblement, s'il s'arrête, ou s'il fait sentir le moindre repos après le mot *camp*, il fléchira sa voix : s'il ne s'y arrête point, ce sera une raison de plus pour faire sentir l'inflexion sur l'avant-dernière syllabe de *déconcerté*.

« Déjà | prenait l'essor | pour se sauver dans les montagnes, | cet aigle | dont le vol hardi | avait d'abord effrayé nos provinces. | »

Dans cette seconde période il y a cinq repos : le premier après *déjà ;* le second après *essor;* le troisième après *montagnes ;* le quatrième après *cet aigle ,* le cinquième après *hardi ,* et enfin le repos final après *provinces.* On peut contester, sans doute, ces repos, ces demi-repos, ces quarts de repos; mais ce qu'on ne pourra jamais contester, c'est que sans repos, il n'y a point lieu aux inflexions, et que sans les inflexions, la prononciation de la période serait roide, sèche, dure et sans grâce.

« Hélas! | nous savions ce que nous devions espérer | et nous ne pensions pas à ce que nous devions craindre. | »

Outre les trois repos qui sont évidemment marqués dans cette phrase, après *hélas! espérer* et *craindre ,* et qui exigent trois inflexions, il y a une antithèse qui doit être rendue par une intonation plus haute dans le premier membre, et plus basse dans le second. Cette intonation ne tient point du tout aux inflexions que demandent les repos, elle est relative aux deux membres en opposition qu'il s'agit de faire contraster par le son de la voix, comme on les a fait contraster par la nature des idées.

« O Dieu terrible | mais juste | dans vos conseils sur les enfans des hommes! | vous immolez à votre grandeur de grandes victimes | et vous frappez | quand il vous plaît | ces têtes illustres | que vous avez tant de fois couronnées. | »

En prononçant le premier membre de cette période, *O Dieu terrible*, le lecteur élevera la voix, et l'abaissera ensuite sur le second membre, *mais juste*; il appuiera sur la première syllabe de *terrible*, et fera sentir fortement les deux *rr*, il appuiera de même sur la première de *juste*, en faisant un peu siffler la consonne *j*. Il précipitera un peu l'articulation du reste de la période *sur les enfans des hommes*, parce qu'il y a un peu trop de sons pour l'idée. Il appuiera de même sur *immoler*, sur *grandeur*, sur *frappez*; il développera la première syllabe du mot *tête*, et l'avant-dernière d'*illustres*, enfin il allongera la dernière de *couronnées*.

Je termine ici sur les nombres considérés comme chutes ou cadences finales, bien persuadé que vous aurez senti l'importance et la nécessité de les employer dans la lecture comme il convient. Les nombres bien employés, dit l'abbé Le Batteux, sont comme des pointes acérées au bout d'une flèche, qui donnent du poids, de la portée aux pensées, et qui en assurent la direction. Quand tous les sons se trouvent liés ensemble par une juste mélodie, et qu'outre cela on les attache à une finale vive et frappante, il en résulte ce que Sénèque appelle *pugnatorius mucro*. Toutes les phrases sont autant de traits qui portent loin et qui font brèche.

Voyez dans ma *prosodie*, et dans le volume joint à celui-ci, la théorie complète de l'*accent oratoire*.

# CINQUIÈME LEÇON.

## III.

*Des dispositions intellectuelles du lecteur, pour discerner, dans l'objet de sa lecture, la nature des pensées, leur caractère, leur force et leur dépendance mutuelle.*

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement....

Ce principe de Boileau s'applique autant au lecteur dont la tâche est de transmettre au public les idées d'autrui, qu'à l'écrivain qui veut publier les siennes. Des deux côtés, tout dépend de la manière plus ou moins juste dont on a conçu ou envisagé une pensée; et il est aussi impossible de la représenter nettement la plume à la main, qu'il l'est de l'exprimer avec clarté dans la lecture, lorsqu'on ne l'a pas méditée, approfondie, et saisie sous ses véritables rapports.

Représentez-vous ici un lecteur manquant de ce jugement rapide et exercé qui fait discerner tout-à-coup la force et la nature d'une idée, ou qui lisant machinalement, glisse sur toutes les parties d'un discours, comme sur une surface unie. Dans la bouche de ce lecteur, tout est brouillé et dénaturé: il confond les propositions avec les preuves, et les preuves avec les conséquences; il confond les divisions avec le récit, les objections avec les répliques, les pensées communes et triviales avec les pensées élevées, les idées gracieuses avec les idées tristes, et de ce chaos, au milieu duquel

l'auditeur le plus attentif se traîne, se fatigue, et saisit à peine quelques lueurs, résultent, pour les auditeurs vulgaires, des sons et des mots qui frappent seulement l'oreille, et ne laissent dans l'esprit aucune impression.

Une des conditions essentielles pour énoncer justement une pensée quelconque, c'est de se bien pénétrer de sa nature, de sa force, et de l'intention avec laquelle elle a été employée. Pour peu que le lecteur ait de l'âme, le ton de vérité, de conviction avec lequel il doit l'exprimer se présentera alors comme de lui-même, et il vérifiera pour la lecture ce que Boileau dit de l'écrivain qui est maître de sa pensée, c'est-à-dire, qu'il la représentera aussi facilement par la parole, que le compositeur la représente avec les mots et le tour qui lui conviennent, lorsqu'il s'en est rendu un compte exact.

Une pensée en général est la représentation de quelque chose dans l'esprit, et l'expression en est la représentation verbale et extérieure. Toutes les fois que cette représentation rend la pensée telle qu'elle est ou telle qu'elle a été conçue par l'écrivain qui s'en est servi, alors l'élocution du lecteur est vraie; elle est fausse quand la pensée est rendue autrement qu'elle n'est, et quand il n'y a aucune conformité entre sa nature et la manière dont elle est rendue.

Puisque l'élocution du lecteur est donc d'autant plus juste qu'elle représente fortement la pensée, il s'ensuit que plus un lecteur sait saisir la nature et l'importance des idées qu'il doit représenter, que plus il sait les démêler les unes des autres, et les considérer

en elles-mêmes telles qu'elles sont, plus il réunit les moyens de lire avec intérêt, et de frapper avec force l'esprit de ses auditeurs.

Parmi les pensées qui sont employées dans le discours, s'offrent d'abord les pensées communes, c'est-à-dire celles qui se présentent à tout homme de sens droit, qui paraissent naître du sujet sans nul effort, et qu'on peut regarder comme formant la couleur foncière du discours. Celles-là n'ont pas besoin d'art pour être exprimées; le ton calme et paisible leur convient; elles indiquent le repos de l'esprit, et le lecteur doit les parcourir à peu près comme un voyageur parcourt ces chemins monotones et ordinaires, qui n'offrent à son esprit aucun sujet d'observation ni de plaisir.

Viennent ensuite les pensées caractérisées, comme celles qui réunissent la vivacité, la force, la hardiesse, le gracieux, la finesse, la noblesse, etc. Quant à celles-ci, jamais il ne peut être indifférent qu'un lecteur les méconnaisse ou les confonde : à chacune d'elles doivent répondre autant de sortes de tons, dont le plus ou le moins de justesse décide ordinairement de l'habileté ou du mauvais goût du lecteur. Mais pour savoir quel ton doit être adapté à chacune des pensées caractérisées, il faut en connaître la nature et l'objet.

On appelle *pensée vive,* celle qui représente son objet clairement et en peu de traits. Son but est non-seulement de frapper l'esprit par sa clarté, mais de le frapper vite par sa brièveté; c'est un trait de lumière : si le lecteur se traînait en l'énonçant, il manquerait

son but, qui est de produire une secousse momentanée. Son expression doit donc être, dans ce cas, vive, rapide, tranchante et décidée: ainsi, quand on dit à Médée : *Que vous reste-t-il contre tant d'ennemis?* et qu'elle répond : *moi,* voilà la pensée vive qu'il serait faux d'énoncer d'un ton languissant ou timide. Ce *moi* est un trait qui, dans la bouche d'un bon lecteur, doit faire sur les esprits la même impression qu'un éclair fait sur les yeux de ceux qui l'observent. Il en est de même du mot d'Horace : *qu'il mourût.*

La *pensée forte* n'a pas le même éclat que la pensée vive; mais elle est destinée à faire sur l'esprit des impressions plus profondes, et à y tracer l'objet avec des couleurs ineffaçables. Lorsque Bossuet, après avoir admiré les pyramides des rois d'Egypte, ces édifices faits pour braver la mort et le temps, fait un retour de sentiment, et observe que ce sont *des tombeaux:* voilà une pensée forte, qui, si elle échappait au lecteur chargé de l'exprimer, laisserait un vide immense dans l'esprit des auditeurs, qu'elle était destinée à frapper avec force, et à les plonger en quelque sorte dans un abîme de réflexions morales. Les pensées fortes exigent de la part du lecteur un ton de voix grave, imposant, marqué, et entièrement distinct du ton précédent. Il faut qu'il réunisse en les exprimant tous les moyens physiques et moraux qui peuvent aider à les graver profondément dans l'esprit de ses auditeurs, et à y laisser des traces durables; car telle est la destination des pensées fortes, qu'on ne peut méconnaître sans nuire et à l'intention de l'écrivain qui les a em-

ployées, et à la beauté de l'ouvrage qu'on lit, et à toutes les règles du bon sens et du goût.

*Exemples de quelques pensées fortes.*

Cet insecte insensible, enseveli sous l'herbe,
Cet aigle audacieux qui plane au haut du ciel,
Rentrent dans le néant, aux yeux de l'Eternel.

Les mortels sont égaux : ce n'est point la naissance,
C'est la seule vertu qui fait leur différence.
Il est de ces mortels favorisés des cieux,
Qui sont tout par eux-mêmes, et rien par leurs aïeux.

Le premier qui fut roi, fut un soldat heureux :
Qui sert bien son pays, n'a pas besoin d'aïeux.

Celui qui met un frein à la fureur des flots,
Sait aussi des méchans arrêter les complots.

La *pensée hardie* a des traits et des couleurs extraordinaires qui paraissent sortir de la règle; en voici l'exemple :

Le chagrin monte en croupe et galope avec lui.

Pour exprimer ces sortes de pensées, il faut que le lecteur prenne en quelque sorte l'audace de l'écrivain qui les a introduites dans son ouvrage : autant elles s'écartent de la règle commune, autant elles doivent être énoncées avec saillie. Comme leur but est de réveiller l'attention par une forte surprise, il faut que le lecteur sorte avec elles de son ton ordinaire, et que,

d'une voix hardie, il les présente à l'étonnement de ses auditeurs. Il y a cependant une observation à faire sur les pensées hardies, et sur la manière de les exprimer. Comme elles touchent de très près au ridicule, il faut les énoncer avec une extrême délicatesse, et d'un ton de voix si juste, qu'on ne puisse jamais les saisir que sous leur véritable point de vue, et non pas dénaturées par un ton faux qui les rapprocherait davantage du ridicule auquel elles tiennent de si près.

Les *pensées nobles, grandes* et *sublimes* viennent de la majesté des choses qu'elles représentent, comme de la puissance, de la générosité, du courage, des victoires, des triomphes, des grands talens, des traits de vertu et de magnanimité qui caractérisent les héros. Ces sortes de pensées sont destinées à entraîner comme par force notre jugement. Avec elles, l'âme sensible du lecteur doit s'élever, et son expression s'échauffer. Il faut que les pensées qui représentent le courage sortent de sa bouche, renforcées par une élocution nerveuse; que celles qui peignent les grands talens soient énoncées avec le ton de supériorité qui convient aux talens; que celles qui représentent la victoire soient revêtues des accens de l'admiration, de l'enthousiasme; que celles qui ont rapport aux grands traits de vertu, portent l'empreinte de l'hommage qu'exige la vertu; et qu'enfin celles qui expriment la puissance, soient énoncées avec le ton dominateur et imposant que comporte l'idée du pouvoir. Ce n'est qu'avec ces moyens que le lecteur peut espérer de frapper l'esprit de ses auditeurs, et d'y laisser des

images profondes et durables. Si les grandes idées de courage, de générosité, de puissance, de gloire, de victoire, de vertu, devaient sortir de la bouche d'un lecteur, glacées par le froid de son élocution, ou rétrécies par la monotonie de ses accens, qui n'aimerait mieux les recueillir sous leur première enveloppe, et telles qu'elles sont sorties de la plume de l'écrivain qui les a produites, que les entendre d'un lecteur aussi malhabile? Mais combien elles acquièrent de l'intérêt, lorsqu'elles sont présentées avec le double charme des mots harmonieux qui leur servent d'enveloppe, et de la belle élocution qui les transmet à l'attention publique! C'est alors qu'elles parviennent à l'auditeur avec leur véritable caractère; et le lecteur, s'associant à l'intention de l'écrivain qui les a employées, a la gloire de les rendre à leur destination réelle, qui est d'entraîner, comme par force, notre jugement, et de remuer toute notre âme.

Les *idées riches* sont celles qui présentent à-la-fois, non-seulement l'objet, mais la manière d'être de l'objet, et d'autres objets voisins encore, pour faire, par le moyen de ce faisceau d'idées, une plus grande impression, comme dans cet exemple :

Et la scène française est en proie à Pradon.

Fier de toutes les ressources que comporte une idée riche, le lecteur doit l'énoncer avec une sorte de pompe : fidèle à l'intention du compositeur, il faut qu'il éblouisse par le luxe de son élocution : des ac-

cens pauvres et un ton mesquin seraient incompatibles avec l'énonciation d'une idée riche; ce serait associer les haillons de la misère aux superbes ornemens de l'opulence. Comme tout s'enchaîne dans les dispositions du cœur humain, je puis citer en exemple un homme couvert d'une riche parure. Voyez l'espèce d'orgueil et d'importance qui siége sur son front : il croirait en quelque sorte être au-dessous des riches ornemens qui le décorent, s'il prenait un ton bas et rampant. Tel doit être le lecteur chargé d'exprimer des idées riches et brillantes : orgueilleux d'avoir une pareille tâche à remplir, il appelle à son secours toutes les ressources de la belle éloquence, et il ne permet pas que les pensées riches sortent de sa bouche, appauvries par des accens monotones ou languissans.

Les *idées naïves* sont celles qui dérivent du fond du sujet même, et qui viennent se présenter à l'esprit sans être demandées. Pour les énoncer avec intérêt, il faut être dans la nature, et écarter tout effort de sentiment et toute prétention. Les charmes de la naïveté consistent dans une expression dégagée de toute espèce d'apprêt, et dans une analogie parfaite avec la nature simple et sans fard. Si le lecteur, en exprimant une idée naïve, conservait la moindre disposition à l'afféterie, il lui enleverait tout son mérite, et à ses auditeurs tout le plaisir qu'elle devait leur causer. Nous verrons plus en détail, à l'article *Apologue*, de quelle manière doivent être énoncées les pensées naïves.

Enfin il y a une dernière espèce de pensées qui en

porte le nom par excellence, sans être désignée par aucune qualité qui lui soit propre. Ce sont ordinairement des réflexions de l'auteur même, enchâssées avec art dans le sujet qu'il traite : tantôt c'est une maxime de morale, tantôt c'est un principe de politique. Ces sortes de pensées ou de sentences doivent être détachées par le lecteur du corps de sa lecture, et présentées en quelque sorte d'une manière isolée. Si elles sont enchâssées dans le récit d'un fait, le ton de la narration doit être brusquement coupé à l'endroit où elles commencent, et repris lorsqu'elles sont énoncées, comme dans cet exemple : « Les séditieux tombèrent à ses genoux : — Eh ! qui pourrait résister à l'ascendant de la beauté parée de tous les charmes de la vertu ! — En vain mille voix les encourageaient au-dehors au meurtre et à la vengeance ; le respect et le remords les tinrent prosternés aux pieds de celle dont ils avaient juré la mort... » Le ton avec lequel ces idées isolées doivent être transmises, sera toujours grave, très marqué, et surtout expressif. Il faut que les maximes de morale ou de politique qui viennent à l'appui d'un récit, ajoutent à l'intérêt des faits dont il s'agit, et fassent une impression profonde sur l'esprit des auditeurs ; c'est surtout lorsque ces pensées servent à justifier une action qu'il faut peser sur elles, et les graver fortement dans l'âme de ceux qui écoutent. Souvent au barreau tout dépend de l'effet que peuvent produire sur les juges ces sortes de pensées isolées, dont le but est de justifier une action, ou d'atténuer l'horreur qu'elle inspire. « Eh ! quel homme parmi ceux qui m'écoutent,

s'écriait Linguet dans une affaire où il s'agissait d'arracher un de ses cliens aux suites d'une action criminelle, quel homme, s'il se sentait accablé de tant de maux à-la-fois, pourrait répondre de ses actions, et des mouvemens de son âme? »

Avant de terminer mes observations sur la conduite du lecteur, relativement aux idées, je remarquerai que souvent il s'en faut bien que l'expression employée par un écrivain pour représenter une pensée, soit dans le même goût que la pensée elle-même. Souvent il y a dans cette expression un caractère qui ne se trouve point dans l'idée. Par exemple, l'expression peut être fine sans que la pensée le soit. Quand Hippolyte dit, en parlant d'Aricie : *Si je la haïssais, je ne la fuirais pas*, la pensée n'est pas fine, mais l'expression l'est, parce qu'elle n'exprime l'idée qu'à demi. De même l'expression peut être hardie, sans que la pensée le soit. Ce qui produit entre elles cette différence, c'est la diversité des règles de la nature, et de celles de l'art en ce point. Il serait naturel que l'expression eût le même caractère que la pensée; mais l'art a ses raisons pour en user autrement. Quelquefois par la force de l'expression on donne du corps à une idée menue et délicate; quelquefois par la douceur des mots, on tempère la dureté des pensées : un récit serait trop long, on l'abrège par la richesse des expressions; un objet est vil, on le couvre, on l'habille de manière à le rendre décent.

Dans tous ces cas, le lecteur doit s'en rapporter à l'expression, et transmettre à ses auditeurs la pensée

avec l'intérêt qu'exige la parure qui la couvre. C'est l'intention de l'écrivain qui doit alors lui servir de guide; et s'il ne peut jamais la travestir, il en a encore moins le droit lorsque des raisons particulières et puissantes sans doute, l'ont déterminée.

## SUITE DE LA CINQUIÈME LEÇON.

### *Des Argumens, et de la manière de les énoncer.*

En traitant des pensées et de la nécessité d'en apprécier le caractère, la valeur et la force, je n'ai fait que présenter une partie des moyens qui peuvent conduire un lecteur à un des principaux objets de sa lecture, celui de frapper l'esprit des auditeurs. Il ne suffit pas en effet de connaître les pensées en elles-mêmes, il faut encore les connaître dans leur liaison, dans leur dépendance, et dans les conséquences qu'elles amènent. Ce discernement des pensées réduites en argumens, est une des conditions indispensables d'une bonne lecture. Quel que soit le sujet d'un discours et le lieu où on le prononce, les argumens ou raisonnemens en formeront toujours une partie très importante; car, dans toutes les occasions sérieuses, l'homme qui parle a pour but de démontrer à ses auditeurs qu'une chose quelconque est bonne ou mauvaise, juste ou injuste, vraie ou fausse, et de déterminer leur conduite au moyen de cette conviction.

Pour expliquer ce que c'est qu'un argument, il faut savoir qu'il y a trois sortes de pensées: la première,

comme nous l'avons déjà dit, est une simple représentation de quelque chose dans l'esprit, comme quand je me retrace l'image d'un ami absent : c'est ce qu'on appelle communément *idée*.

La seconde est la représentation de deux idées enchaînées, comme quand je me dis en moi-même : mon ami est sincère dans ses attachemens : c'est un *jugement*.

La troisième est la représentation du rapport de deux ou plusieurs liaisons entre elles, comme quand je me dis en moi-même : mon ami est sincère dans ses attachemens; donc il m'aime encore malgré son absence : c'est le *raisonnement*. Ainsi, concevoir, juger, raisonner, voilà les trois opérations de l'esprit.

Quand ces trois espèces de pensées sont exprimées par des mots, elles changent de nom. L'idée s'appelle *terme*, le jugement *proposition*, le raisonnement *argument*.

Les raisonnemens, comme l'on voit, supposent les jugemens, et les jugemens les idées, ou, ce qui est la même chose, les argumens sont composés de propositions, et les propositions sont composées de termes.

L'argument a quelquefois trois propositions, comme dans cet exemple :

« Il faut aimer ce qui nous rend heureux.
Or, la bienfaisance nous rend heureux :
Donc il faut aimer la bienfaisance. »

Voilà ce qu'on appelle un *syllogisme en forme*. La

première de ces trois propositions se nomme *majeure,* la seconde *mineure,* la troisième *conclusion.*

Quelquefois l'argument n'a que deux propositions, parce qu'on en sous-entend une qu'il est aisé de suppléer.

« La bienfaisance nous rend heureux;

Donc il faut aimer la bienfaisance »

C'est l'*enthymême.* La première proposition se nomme *antécédent,* la seconde *conséquence.*

Quelquefois enfin on raisonne par des exemples.

« On doit aimer la prudence;

Donc on doit aussi aimer la justice ».

Celui-ci s'appelle *induction.*

Le syllogisme en forme se rencontre rarement dans le discours. C'est communément l'enthymême qui occupe sa place; ou s'il y est, ses parties sont arrangées autrement que dans la forme philosophique.

En logique, on dit: la bienfaisance nous rend heureux; donc il faut aimer la bienfaisance. Dans un ouvrage de goût, on présente d'abord la proposition à prouver, et la raison qui la prouve n'arrive qu'après.

On trouve dans le plaidoyer de Cicéron pour Milon, un argument de cette sorte, fait de main de maître. Milon était un des candidats pour la prochaine nomination des consuls; et Clodius fut tué peu de jours avant l'élection. Cicéron demande s'il était croyable que Milon fût assez insensé pour vouloir, en pareille circonstance, aliéner, par un odieux assassinat, la faveur du peuple dont il sollicitait si ardemment les

suffrages? Au premier coup-d'œil, cet argument fait une impression profonde; mais ce n'était pas assez, il pouvait soutenir la réflexion, et l'orateur présente en conséquence un tableau frappant de l'inquiète et soigneuse attention avec laquelle les candidats cultivaient, dans ces occasions, la bonne opinion du peuple. « Je sais parfaitement, dit-il, à quel point les candidats des grandes places portent la timidité, l'inquiétude et la circonspection; je connais tous les soins, toute l'attention qu'entraîne le desir d'être nommé consul. Dans ces occasions, on a peur de son ombre : nous sommes inquiets non-seulement des reproches que les autres peuvent nous faire ouvertement, mais de ce qu'ils peuvent penser en secret; la moindre rumeur, le soupçon le moins probable nous alarme et nous déconcerte; nous étudions les regards et le maintien de tous ceux que nous rencontrons; car rien n'est si délicat, si fragile, ni si incertain que la faveur publique : ce ne sont pas seulement nos vices qui peuvent aliéner nos concitoyens; ils conçoivent souvent un dégoût de fantaisie pour des actions méritoires. Est-il donc probable que Milon, après avoir si long-temps fixé sur le jour de l'élection son attention et son espoir, ait pu concevoir la coupable pensée de se présenter devant l'auguste assemblée du peuple comme un vil assassin, et les mains encore teintes du sang qu'il venait de répandre? »

Cet argument si beau, si fortement développé, réduit en syllogisme, revient à ceci : Milon briguait le consulat dans le temps même où Clodius a été tué,

tout faisait alors à Milon une loi de se rendre digne des suffrages du peuple ; donc Milon n'a pu assassiner Clodius.

Un autre observation sur le syllogisme oratoire, c'est qu'on lui donne quelquefois plus d'étendue, en y ajoutant deux autres propositions, dont l'une sert de preuve à la majeure, et l'autre à la mineure, quand elles en ont besoin.

« Il faut aimer ce qui nous rend plus parfaits ;
Or, les belles-lettres nous rendent plus parfaits ;
Donc il faut aimer les belles-lettres. »

Voilà un argument en forme. Nous allons le rendre oratoire.

*Il faut aimer ce qui nous rend plus parfaits ;* c'est une vérité qui est gravée en nous-mêmes, et dont le bon sens et l'amour-propre nous fournissent des preuves que nous ne saurions désavouer.

*Or, les belles-lettres nous rendent plus parfaits :* Qui pourrait en douter? Elles enrichissent l'esprit, elles adoucissent les mœurs, elles répandent sur tout l'extérieur de l'homme un air de probité et de politesse.

*Donc il faut aimer les belles-lettres;* donc l'amour-propre et le bon sens suffisent pour nous les rendre précieuses, et nous engager à lès cultiver.

Tous ces détails, dans lesquels je viens d'entrer, sur les argumens, vous prouvent, messieurs, combien il importe à tout lecteur de reconnaître dans un discours un argument, et de savoir le présenter avec toute la force

qu'il comporte. Jamais le raisonnement n'est employé dans le discours sans avoir un but bien marqué, celui de découvrir et de montrer aux autres une vérité qui n'est pas assez évidente; d'où il suit que si le raisonnement est méconnu ou présenté d'une manière confuse par le lecteur, la vérité qu'on devait apercevoir échappe, et tout est perdu pour l'intérêt du sujet, ou pour le succès de la cause qu'il s'agissait de défendre.

Le lecteur, en énonçant un argument, doit se supposer à la place de l'auditeur, et peser en quelque sorte l'impression que pourraient faire sur lui les raisonnemens qu'il est chargé de développer; car il ne doit pas se flatter d'en imposer, ou de porter la conviction dans les esprits, en employant pour les argumens une élocution froide, languissante, sèche et monotone, c'est-à-dire, une élocution qui laisse dans le néant ce qui forme tout le nerf et la partie la plus décisive d'un discours, pour la conviction des esprits.

En supposant les argumens bien choisis, voici les règles que le lecteur doit observer pour en faire résulter l'effet qu'ils doivent naturellement produire.

Premièrement, il faut éviter d'énoncer avec le même ton les argumens d'une nature différente. Sans doute les raisonnemens, quels qu'ils soient, ont toujours pour objet de prouver, ou qu'une chose est vraie, ou qu'elle est moralement juste et convenable, ou qu'elle est bonne et profitable; car tels sont les principaux points de discussion parmi les hommes, la vérité, le devoir et l'intérêt: mais les argumens relatifs à un de

ces trois points sont d'un genre bien différent des raisonnemens fondés sur les deux autres; et celui qui les énoncerait avec le même caractère d'élocution, rendrait sa lecture irrégulière et confuse. Supposons, par exemple, un discours où se trouveraient réunis les trois points de discussion dont nous avons parlé, c'est-à-dire, un discours où il s'agirait d'établir par trois argumens différens, 1° qu'un crime a été commis; 2° qu'il est du devoir des magistrats de le punir; 3° que l'intérêt public est attaché au châtiment du coupable.

Dans la discussion du premier point, le lecteur s'énoncera d'une manière claire et distincte, surtout dans le détail des faits, dont aucun ne doit échapper à l'attention de l'auditeur. Comme son objet est de démontrer l'existence de ces faits, son ton sera celui d'un homme qui en est lui-même fortement convaincu. Quand des circonstances atroces se joindront à leur développement, il les exprimera avec horreur et indignation. Quel lecteur, par exemple, pourrait lire froidement les circonstances d'un des crimes de Verrès, dont Cicéron, en accusant ce proconsul, voulait établir l'existence? Il s'agissait de l'infortuné Gavius, né citoyen de Rome. Ce Gavius s'était évadé de prison, où il était enfermé par l'ordre du gouverneur. Au moment de s'embarquer à Messine, et croyant n'avoir plus rien à redouter, il annonça que quand il serait à Rome, il se vengerait de l'injustice du gouverneur. Le magistrat de Messine, créature de Verrès, le fit arrêter, et informa Verrès de ses menaces. Celui-

ci, enflammé de fureur à cette nouvelle, fit traîner le malheureux Gavius dans le Forum, manda les exécuteurs, et, au mépris des lois et des privilèges des citoyens de Rome, fit dépouiller et fustiger Gavius de la manière la plus barbare, et le fit périr enfin par le supplice de la croix : voilà le fait. Voici maintenant comment Cicéron en développe les circonstances. « Dans la place du Marché de Messine, dit-il, un citoyen romain, ô juges! a été fustigé impitoyablement; et dans l'angoisse de ses douleurs, il n'échappait d'autre cri, d'autre plainte à cet infortuné que cette exclamation : *Je suis citoyen romain!* Il espérait que le privilège de sa naissance ferait suspendre les coups qui le déchiraient; mais, loin de lui valoir quelque relâchement de ses tortures, tandis qu'il répétait sa plaintive exclamation, une croix, citoyens, une croix se préparait pour terminer son supplice et sa vie.

« O nom vénérable et sacré de la liberté! ô privilèges d'un citoyen romain, si vantés et si respectés! ô loi porcienne, lois semproniennes, qu'êtes-vous devenues? Un citoyen romain, dans une ville alliée, est publiquement chargé de chaînes, et battu de verges en plein marché, et par l'ordre d'un homme qui tient sa place et son autorité de la faveur du peuple romain! »

Rien n'est plus magnifique ni mieux conduit que ce passage. Il était impossible de faire un choix de circonstances plus capables d'exciter la compassion pour Gavius, et l'indignation contre Verrès. Mais la circonstance la plus odieuse manquait encore au développement du crime que l'orateur romain voulait

établir. « Enfin, Romains, ajoute-t-il, Verrès ordonna de dresser une potence, non pas dans la place où l'on avait coutume de faire les exécutions, mais sur le bord de la mer, en face de la côte d'Italie, afin, dit-il, que Gavius, qui était si fier de son titre de citoyen de Rome, pût contempler son pays en expirant du haut de sa potence. Cette lâche insulte, adressée à un malheureux qui allait à la mort, est la moindre partie de son crime; car, ce n'est pas seulement Gavius qu'il avait en vue, mais c'est vous, Romains, et tous les citoyens qui m'entendent. La manière ignominieuse dont il a traité Gavius, atteste son mépris pour vos droits, et pour le nom et le privilége des Romains. »

Après l'argument destiné à établir l'existence d'un crime, peut venir celui qui aurait pour objet de démontrer l'obligation où sont les magistrats de le punir. Dans l'énonciation de ce second raisonnement, la marche du lecteur doit avoir un autre caractère. Tout ce qui tend à rappeler un devoir, doit être démontré avec force et avec dignité, en conservant toutefois le respect qui est dû aux dépositaires de l'autorité publique auxquels on s'adresse. Il serait ridicule de se passionner en argumentant pour une obligation reconnue et sentie d'avance. Quand la plupart des écrivains raisonnent sur cette obligation des magistrats, ils le font ordinairement avec une délicatesse extrême, comme s'ils ne doutaient nullement de la disposition des juges à remplir leur devoir. Telle doit être la confiance du lecteur en énonçant ces sortes d'argumens :

son ton ferme et assuré doit annoncer l'entier abandon de son âme.

« Grâces au ciel, s'écriait le célèbre avocat-général Ségnier, après avoir prouvé le crime d'un grand coupable, nous sommes encore dans le temps où il suffit de démontrer aux magistrats l'existence d'un crime, pour les rappeler aux devoirs de leur place. Voilà, ô juges! un crime qui vous est irrésistiblement démontré. Vous n'hésiterez donc pas à remplir la tâche sacrée qui vous est imposée, en livrant le coupable à la vengeance des lois ».

Cependant, il pourrait se faire qu'un argument, fondé sur la considération du devoir, ne fût pas suffisant pour déterminer la conscience des juges, et qu'il fallût avoir recours à des motifs d'intérêt public.

C'est dans la discussion de ce troisième point que la véhémence doit être permise, et que le lecteur, s'élevant aux grands intérêts de l'humanité, doit fortement pronostiquer, avec l'écrivain, les plus grands malheurs et la dissolution de la société, si le crime peut s'y montrer audacieusement la tête levée, et y obtenir l'impunité. Un argument de cette sorte a un caractère si grand, il porte sur des intérêts si majeurs, il embrasse tant de puissantes considérations, qu'à peine tous les ressorts d'une belle et sublime éloquence peuvent suffire à l'énoncer. Comment exprimer froidement, par exemple, le raisonnement suivant?

« Non, messieurs, la sécurité publique ne peut être fondée que sur la répression du crime. Si celui qui vous est démontré pouvait échapper à la vengeance

des lois, vous donneriez partout le signal du brigandage; vous relâcheriez tous les liens de l'ordre social: pour l'impunité d'un scélérat, vous compromettriez la sûreté de tous les bons citoyens; vous livreriez la société entière aux entreprises des malfaiteurs. C'est donc au nom de tous, au nom de l'intérêt public, dont vous êtes les protecteurs et les appuis, que vous devez livrer au glaive de la justice le coupable qui vous est dénoncé».

La seconde règle que le lecteur doit suivre, quant aux argumens, est de se conformer dans sa marche aux gradations qu'il trouve observées dans l'objet de sa lecture. Ordinairement, un écrivain adroit et exercé commence par les argumens les plus faibles, passe ensuite à ceux qui le sont moins, et ne présente les plus forts que vers la fin, au moment où il peut espérer de faire une impression profonde sur les esprits, déjà préparés favorablement. Telle doit être la marche de l'élocution du lecteur. S'il énonçait avec chaleur les argumens les plus faibles, pour ne donner à ceux qui sont destinés à produire les plus fortes impressions qu'une faible partie de ses moyens oratoires, alors tout serait dénaturé dans l'ordre de sa lecture, et le but de l'écrivain serait manqué. Il n'y aurait aucune impression forte communiquée, ni au commencement, ni à la fin; ni au commencement, parce qu'un grand effet ne peut résulter d'un faible moyen; ni à la fin, parce que ne donnant pas à un argument vigoureux le ton qui lui convient, il en atténue la force, et le rend inutile pour la conviction de ses auditeurs.

Souvent il arrive qu'un écrivain, changeant la marche naturelle des argumens, a placé le plus fort au commencement, afin de frapper d'abord les esprits, de dissiper leurs préventions, et de les disposer à écouter plus favorablement ou plus impartialement le reste du discours. Quand cela arrive, le lecteur doit être attentif à cette inversion de moyens, et se conformer à l'intention de l'écrivain dont il est l'organe. En général, partout où sont les argumens les plus énergiques et les plus concluans, là doit s'accroître et se prononcer fortement l'élocution du lecteur; là doit être appelée et fixée l'attention des auditeurs : ce qui peut supporter un examen particulier; ce qui peut être livré à la réflexion sans risque, ne doit souffrir ni hésitation, ni langueur. Un argument nerveux dans la bouche d'un lecteur monotone et insignifiant, ressemble à une arme terrible qu'agiterait un bras faible et timide. Des deux côtés, les coups sont impuissans, et leur nullité atteste la disproportion qui existe entre ceux qui, par leur faiblesse, les rendent tels, et l'effet qu'ils devaient produire.

En troisième lieu, lorsqu'il arrive que, faute de preuves directes, les argumens n'ont point assez d'évidence, et que l'écrivain, pour les étayer l'un par l'autre, les a serrés et rassemblés en masse, afin de produire une impression plus forte, c'est au lecteur à les énoncer avec une telle énergie, que ce qu'ils ont de faible disparaisse, et que la présomption devienne en quelque sorte évidence. Quintilien cite un exemple de cette espèce d'argumens entassés : il suffit presque de le rap-

peler, pour sentir de quelle manière rapide et pressante un lecteur doit l'exprimer. Il s'agissait d'un homme accusé d'avoir assassiné un parent dont il était héritier : il n'y avait point de preuves concluantes, et l'on fit usage des argumens suivans : « Vous attendiez une succession, et une succession très considérable; vous étiez réduit à une situation qui tenait de très près à la misère; vous étiez vivement pressé par vos créanciers; vous aviez offensé votre parent, qui vous avait fait son héritier; vous saviez qu'il se proposait de faire un nouveau testament : il n'y avait pas de temps à perdre. » Jugez, Messieurs, combien ces argumens, dont chacun ne présente qu'une présomption très faible, perdraient de leur force s'ils étaient exprimés lentement, et avec ce compas symétrique qui, si souvent, dénature et dessèche tout.

## SIXIÈME LEÇON.

### IV.

*De la connaissance, par rapport au lecteur, de la disposition logique et oratoire d'un discours.*

Quel que puisse être le sujet d'un discours, il est soumis à une disposition dont la connaissance est aussi nécessaire à un lecteur que l'est celle d'une route que doit suivre un voyageur, lorsqu'il ne veut point s'égarer ou employer ses forces à des marches inutiles. Un lecteur, quelque part qu'il se trouve dans un discours, doit savoir, d'une manière sûre et positive, quelle est

la partie dont il a à présenter le développement ; il doit savoir ce qui constitue l'introduction ou l'exorde d'un ouvrage, ce qui en établit la divison, ce qui est narration ou explication des faits, ce qui est objection ou réfutation, et enfin ce qui termine un sujet ou sa conclusion. Sans cela, le lecteur s'avance dans un discours comme dans un pays inconnu : il s'échauffe là où il devrait prendre haleine, et il se calme là où il devrait redoubler d'efforts pour avancer avec succès; il traite avec importance ce qui n'en demandait pas, et il effleure à peine ce qui exigeait de sa part un intérêt vif et pressant. Tout est bouleversé dans sa lecture, parce qu'il méconnaît le terrein sur lequel il avance; souvent il arrive fatigué et épuisé à l'endroit où il s'agit de courir une carrière énergique, et où il ne peut plus que se traîner péniblement; souvent il se réveille et se ranime hors de propos, et au moment où sa tâche n'exige plus ni enthousiasme, ni mouvemens.

J'ai donc eu raison de dire que la connaissance de la disposition logique et oratoire d'un discours était nécessaire à un lecteur. Mais en quoi consiste cette disposition? quelles en sont les différentes parties, et quelles sont les règles que l'art prescrit au lecteur par rapport à chacune d'elles? Telle est la discussion importante dans laquelle nous allons entrer.

La disposition logique et oratoire d'un discours consiste dans l'arrangement de toutes les parties fournies par l'invention, selon la nature et l'intérêt du sujet qu'on traite. La fécondité de l'esprit brille dans

l'invention; la prudence et le jugement éclatent dans la disposition.

Quel que soit l'objet d'un ouvrage, l'auteur commence ordinairement par une introduction destinée à préparer les esprits : il établit ensuite son sujet, et successivement il explique les faits : il emploie les preuves à l'appui de son opinion ou contre celle de son adversaire : il cherche, s'il y a lieu, à émouvoir les passions par le pathétique; et, après avoir dit tout ce qui lui semble convenable, il termine son discours par une péroraison ou conclusion quelconque. Cette méthode étant la marche naturelle de celui qui parle, un discours régulier peut être à la rigueur composé des six parties suivantes : l'*exorde* ou l'*introduction ;* l'*établissement* ou la *division du sujet ;* la *narration* ou *explication des faits ; les preuves* qui établissent la vérité d'une proposition; la *partie pathétique,* dont l'objet est d'émouvoir et de toucher, et enfin la *conclusion.* Reprenons toutes ces parties, et voyons ce que l'art prescrit au lecteur, relativement à chacune d'elles.

*De l'Introduction.*

L'*introduction* ou *exorde ,* qui appartient à toute espèce de discours, n'est point une invention de la rhétorique; c'est un premier pas fondé sur la nature et suggéré par le bon sens. Représentez-vous un homme qui veut donner des conseils à un autre, ou qui a le projet de l'instruire ou de le réprimander : que lui dictera la prudence, s'il en écoute les inspirations?

Qu'il ne doit point s'y prendre trop brusquement. Il commencera donc par quelque chose qui puisse disposer celui auquel il s'adresse, à l'écouter favorablement : tel est l'objet de l'introduction. Selon Cicéron et Quintilien, l'exorde doit toujours avoir une des trois vues suivantes : ou de prévenir favorablement les auditeurs, ou de fixer leur attention, ou de les rendre dociles :

Reddere auditores benevolos, attentos, dociles.

Prenons dans ces trois objets de l'introduction les règles que doit suivre le lecteur, pour atteindre le but qu'il se propose.

Premièrement, lorsqu'il s'agit dans une introduction de prévenir favorablement les auditeurs, la modestie du lecteur est une condition essentielle et indispensable : une contenance modeste plaît et séduit toujours. Quand un lecteur prend, dès le commencement, un ton de hauteur ou de suffisance, il éveille l'amour-propre et la vanité de ses auditeurs, qui le suivent pied à pied, avec l'attention de la malveillance. Ils s'érigent en juges, ou plutôt en censeurs impitoyables; ils ne consentent à rien de ce qui peut être contesté : au lieu que lorsqu'il s'énonce avec une sorte de timidité, qui prouve le respect qu'il porte à ses auditeurs et l'hommage qu'il leur rend, cette contenance les flatte, et ils la prennent toujours en bonne part. Il est bon d'observer néanmoins que la modestie du lecteur ne doit pas dégénérer en humilité abjecte et rampante. A travers sa déférence pour son auditoire, il doit toujours laisser entrevoir le sentiment

de dignité que lui inspirent la justice et l'importance du sujet dont il va l'entretenir.

Il est encore des circonstances qui permettent au lecteur de prendre d'abord un ton plus élevé et plus hardi. Par exemple, lorsqu'il entame la défense d'une cause qui a été publiquement décriée, on pourrait considérer un ton modeste comme une sorte d'aveu du reproche : il faut donc alors que le lecteur tâche d'imposer à la malveillance, par la hardiesse de son ton dans l'exorde, et qu'il cherche à dissiper les préventions par la fermeté de sa contenance.

En second lieu, lorsqu'une introduction a pour objet de fixer l'attention des auditeurs, et que, pour y réussir, l'auteur du discours a réuni dans son exorde toutes les notions préliminaires sur la dignité, l'importance, l'intérêt ou la nouveauté de son sujet, c'est au lecteur à seconder cette intention de l'écrivain, en s'exprimant avec une simplicité élégante, et surtout correcte. Les auditeurs n'étant point encore occupés ni du sujet, ni des développemens qu'il comporte, ont le loisir de critiquer, et fixent toute leur attention sur la manière de l'orateur; si elle leur plaît, leurs suffrages lui sont assurés : si elle leur déplaît, alors leur attention s'affaiblit, s'égare, se distrait, et dès le commencement, et le lecteur et l'objet qu'il lit sont loin de leur pensée.

Il faut cependant qu'en employant dans son début la correction et l'élégance, le lecteur se garde bien d'y mettre trop d'art et un ton d'afféterie ridicule; car, par la raison que j'ai déjà indiquée, on apercevrait

plus promptement ces défauts dans l'introduction que dans la suite du discours, et le lecteur serait écouté avec moins de confiance.

En troisième lieu, lorsque dans un exorde il s'agit de rendre les auditeurs dociles, de gagner leur confiance, de dissiper leurs préventions, et de les attacher, comme malgré eux, à une cause pour laquelle ils avaient d'abord de la répugnance; c'est avec une circonspection extrême que le lecteur doit marquer ses premiers pas dans cette carrière. Que de ménagemens à prendre dans le ton de voix, dans le geste, dans les regards, pour ne pas choquer des esprits déjà prévenus! Tout doit respirer en lui l'esprit de conciliation, de bienveillance et de bonne-foi. Au reste, une introduction dans ce genre, quand elle est bien faite, est peut-être la meilleure leçon que l'on puisse proposer à un lecteur, surtout quand il sait distinguer les pensées délicates et les nuances des sentimens. C'est en voyant les ménagemens infinis de l'écrivain, sa marche circonspecte et mesurée, qu'il peut saisir le véritable caractère de son rôle, au moment d'un exorde de ce genre. Sous ce rapport, nous citerons ici l'introduction qui se trouve à la tête de la seconde oraison de Cicéron contre Rullus, et qui est peut-être un des plus beaux modèles de cette espèce d'exorde.

Rullus, tribun du peuple, avait proposé la loi agraire, et la création d'un décemvirat ou de dix commissaires, qui auraient, durant cinq ans, un pouvoir absolu sur toutes les terres conquises, pour en faire la répartition entre les citoyens. Des magistrats factieux

avaient déjà proposé plusieurs fois cette loi, toujours avidement reçue du peuple. C'est à ce peuple qui l'avait récemment fait consul, que Cicéron s'adresse, avec l'intention de lui faire rejeter la loi. Ce sujet était infiniment délicat, et demandait beaucoup d'art. L'orateur commence par l'énumération des faveurs qu'il a reçues du peuple; il reconnaît qu'il lui doit tout, et que personne ne peut avoir plus de motifs que lui pour soutenir ses intérêts. Il déclare qu'il se regarde comme le consul du peuple, et qu'il s'honore du titre de magistrat populaire; il observe qu'on donne toujours à la popularité des acceptions différentes; que pour lui, il la fait consister dans un zèle sincère pour les véritables intérêts du peuple, tandis que quelques-uns la faisaient servir de masque à leur ambition personnelle. Il approche ainsi sensiblement de la proposition de Rullus, mais avec beaucoup de réserve et de circonspection. Il assure qu'il est très éloigné de vouloir s'opposer aux lois agraires; il fait le plus grand éloge du zèle des Gracques pour le peuple romain, et proteste qu'ayant entendu parler du projet de Rullus, il avait résolu de l'appuyer, si, après un examen, il le trouvait avantageux au peuple; mais qu'il ne lui avait paru propre qu'à établir un pouvoir incompatible avec la liberté, et à favoriser l'ambition de quelques hommes aux dépens du public. Il termine son exorde en déclarant qu'il va exposer les motifs de son opinion, et que si le peuple n'en est point satisfait, il y renoncera, et adoptera le sentiment du plus grand nombre.

Il est aisé, d'après l'exposition de cet exorde, de se

représenter le ton de l'orateur qui aurait à le prononcer, la manière insinuante, les sentimens affectueux, les témoignages de candeur, de bienveillance, de dévoûment qu'il devrait manifester. Celui qui emploierait le ton brusque, tranchant ou véhément, en lisant cet exorde, n'aurait ni l'idée du caractère de ce début, ni l'idée des sentimens qui y règnent, ni celle de sa position à l'égard de ses auditeurs. Cicéron, en prononçant cet exorde en orateur adroit et de bon sens, produisit l'effet qu'il desirait; il triompha des préventions, et fit rejeter la loi agraire d'une voix unanime. Un autre orateur moins exercé, en disant les mêmes choses, aurait peut-être soulevé contre lui les esprits, et donné, par son inconséquence, gain de cause aux ennemis de la tranquillité publique.

En général, une introduction quelconque doit être énoncée avec calme : la véhémence et la passion y conviennent rarement : il faut que l'émotion naisse à mesure que le discours avance. Le lecteur, attentif à la marche de l'écrivain, ne doit employer les mouvemens passionnés, ou frapper ce qu'on appelle les grands coups, qu'après avoir préparé peu à peu l'esprit de ses auditeurs. Cicéron compare un orateur qui éclaterait dès le premier mot, à un homme ivre au milieu d'une assemblée de personnes à jeun.

Ce n'est que lorsqu'une vive douleur, une grande joie, ou des ressentimens profonds sont supposés exister dans le cœur de ceux qui écoutent, qu'on ne risque rien d'éclater en commençant. «Jusques à quand abuserez-vous de notre patience, Catilina? Jusques à

quand serons-nous les jouets de votre fureur? Quand finira cette audace effrénée? » C'est ainsi que Cicéron commence ses Catilinaires; mais tout se prêtait à un pareil début : le sénat était assemblé; l'orateur allait lui adresser la parole; Catilina entre; les sénateurs sont effrayés; Cicéron, consul, ne l'est pas moins qu'eux; mais l'indignation prend le dessus des autres sentimens; il part comme la foudre, et se précipite sur l'ennemi. On appelle cette espèce d'exorde, en terme de rhétorique, *exorde ex abrupto*.

Quoique l'introduction ne soit pas en général le lieu où le lecteur doive déployer la chaleur de la passion, j'observerai cependant qu'il doit y jeter l'empreinte des sentimens qu'il se propose d'exciter dans la suite du discours : il doit y disposer dès le commencement l'esprit de ses auditeurs. Si c'est la compassion, le mépris ou l'indignation qu'il a en vue de produire, il faut qu'il sème le germe de ces passions dans son introduction, et qu'on découvre, dans le ton de sa voix, l'esprit général du discours qu'il a à prononcer. Un exorde bien fait, dans la bouche d'un lecteur exercé, ressemble à un prélude de musique bien exécuté, dans lequel on discerne les principaux caractères de la pièce qui doit être jouée.

C'en est assez sur l'introduction : dans la prochaine leçon, nous continuerons nos observations sur les autres parties du discours, pour en faire ressortir les règles de lecture qui leur sont applicables.

## SUITE DE LA SIXIÈME LEÇON (1).

*Continuation des parties qui constituent un discours.*

### DE LA DIVISION DU DISCOURS.

En passant de l'exorde à l'exposition de la méthode du discours qu'il a à prononcer ou à lire, le lecteur doit changer de ton, et détacher en quelque sorte cette partie de la première : son objet ici est d'inculquer seulement dans l'esprit de ses auditeurs les différens points de vue sous lesquels il va considérer son sujet; pour cela, il n'a besoin ni d'art, ni de mouvemens oratoires, ni d'une élocution emphatique et pompeuse. C'est de la clarté qu'il faut, et une clarté rigoureuse; car si par trop de précipitation, ou par une manière de s'énoncer confuse et embarrassée, il n'exposait pas distinctement les divisions de son sujet, il arriverait que le reste de son discours, se ressentant de ce premier défaut, paraîtrait, à la plupart de ses auditeurs, lâche, confus, et qu'il ne ferait sur leur esprit qu'une impression très médiocre. C'est lorsque

(1) Mes lecteurs ne seront point étonnés de me voir donner un détail si étendu à cette partie de mon cours, quand ils sauront que la plupart des élèves qui suivaient mes Leçons, étaient de jeunes étudians en droit qui se proposaient d'entrer dans la carrière du barreau. Leur zèle, leur constance et leurs travaux méritaient bien ces développemens d'analogie avec le but de leurs études.

les différens chefs ou points d'un discours sont énoncés de la manière la plus claire et la plus expressive, que les auditeurs en sont plus agréablement frappés, et que les divisions se classent plus distinctement dans leur mémoire.

*De la Narration ou Explication des faits.*

Après la division, vient la narration, ou explication des faits ou du sujet. Les qualités de cette partie du discours sont, la clarté, la probabilité et la concision. A chacune de ces qualités répond une règle analogue que le lecteur doit observer dans l'exposition des faits. Premièrement, il doit être clair; c'est-à-dire, que dans l'énonciation des faits, il doit observer leur liaison, et les présenter sans confusion, et dans l'ordre qui leur est assigné. Une interruption, par exemple, faite mal à propos au milieu de l'exposition d'un fait, peut dérouter toute l'attention des auditeurs, et leur faire perdre le fil d'un récit qu'il leur importait le plus de connaître. Si la clarté est nécessaire dans toutes les parties d'un discours, elle l'est plus particulièrement encore dans la narration qui est destinée à éclairer ce qui suit, ou à en donner la clef, si l'on peut se servir de cette expression. Un fait, ou même une simple circonstance d'un fait, présentée d'une manière louche, et mal entendue par les auditeurs, peut détruire tout l'effet d'un discours, et rendre obscures les choses les plus évidentes.

Secondement, le lecteur doit concourir à rendre

sa narration probable par la simplicité de son récit. C'est lorsqu'on raconte des faits, que les auditeurs en général, surtout s'ils sont constitués juges de l'affaire, sont le plus sur leurs gardes : la moindre apparence d'artifice, de subtilité ou de déguisement dans celui qui les présente, les indispose. Il faut que tout, dans l'expression, comme dans le ton du lecteur, leur paraisse naturel et vrai : qu'ils n'aperçoivent en lui rien de laborieusement déguisé, et que tout leur présente l'apparence d'un récit naïf et puisé dans la plus exacte vérité.

Troisièmement, pour énoncer un fait dont la concision est une des premières qualités, le lecteur ne doit point se traîner avec nonchalance dans sa marche; ce serait risquer de faire oublier à la fin d'un récit les circonstances qui en ont marqué les commencemens. Un fait, pour être saisi, n'a pas besoin d'être énoncé d'un ton pesant ou compassé. Cette manière de raconter traîne toujours après elle l'ennui et l'insipidité. Il faut unir, au contraire, étroitement et par un débit serré, tout ce qui tient à une action. L'écrivain, en écartant de son exposition les circonstances insignifiantes ou les détails inutiles, a voulu que le lecteur se conformât à cette concision dans l'énonciation des faits. Voyez, par exemple, comme Cicéron, dans son fameux plaidoyer pour Milon, raconte les faits qui ont amené la mort de Clodius. L'orateur voulait démontrer que quoique Milon ou ses domestiques eussent tué Clodius, c'était en se défendant, et que la rencontre et le combat avaient été prémédités par Clodius, et non

par Milon. « Ce jour-là, dit Cicéron, Milon ne sortit du sénat qu'après toutes les affaires terminées; il retourna chez lui, changea tranquillement d'habit, et attendit que sa femme eût tout préparé pour partir avec elle dans sa voiture. Avant qu'il se mît en chemin, Clodius aurait pu facilement arriver à Rome, s'il n'avait point résolu d'attendre Milon sur la route. Ils ne tardèrent point à se rencontrer. Clodius était à cheval, et n'avait avec lui ni son épouse, ni les voitures, ni les autres attirails dont il avait coutume d'être environné. Milon, au contraire, était avec son épouse, dans sa voiture, à côté de sa femme, enveloppé dans son manteau, environné de bagages, et suivi d'un grand nombre de femmes et d'enfans. » L'orateur continue, sur le même ton, le récit de la rencontre et de l'agression des gens de Clodius; il peint Milon surpris, effrayé, se dégageant de son manteau, sautant précipitamment de sa voiture, et cherchant à défendre sa vie contre les domestiques de Clodius qui commençaient à l'environner.

En lisant cette narration, le lecteur se sent entraîné malgré lui dans son débit; il éprouve en quelque sorte le besoin d'exposer rapidement ce qui est tracé avec tant de concision et de chaleur. Tel est l'empire des productions qui peignent fortement la nature, elles entraînent l'âme, et le lecteur même insensible est en quelque sorte forcé de les transmettre avec ce feu créateur qui les fit éclore!

Avant de terminer sur la narration, et sur la manière dont le lecteur doit l'énoncer, je ferai quelques

observations particulières sur les qualités propres à cette partie du discours.

Quoiqu'il faille toujours, comme nous l'avons dit, exposer un fait avec simplicité, il est des cas cependant où le lecteur doit employer le pathétique, et remuer vivement les passions. Comment lire en effet avec un accent calme le récit du supplice de Gavius, tracé par Cicéron dans son Oraison contre Verrès, ou celui de la mort des deux Philodamus père et fils, tous deux immolés à la fureur du même Verrès, le père déplorant le sort de son fils, et le fils gémissant sur le malheur de son père? Il y a donc des causes qui demandent une exposition touchante et passionnée, comme il en est qui n'exigent qu'une exacte et tranquille énonciation des faits. C'est au lecteur exercé à saisir ces différentes convenances, et à varier ses tons selon la différence des sujets.

Dans les causes de peu d'importance, comme sont la plupart des causes privées, c'est encore à lui à relever la médiocrité du sujet par une élocution simple en apparence, mais correcte, élégante et variée. Sans cette parure, qui dépend de son talent dans l'art de porter la parole, les causes dont je parle paraîtraient sèches, ennuyeuses, et rien n'est plus dangereux pour l'intérêt de ces causes même, que cet état de langueur dans lequel elles pourraient plonger.

A l'égard des sujets où il s'agit d'un crime, ou d'un fait grave d'un intérêt public, les narrations admettent des mouvemens plus forts. L'orateur habile peut y faire entrer les passions de la joie, de l'admiration,

de l'étonnement, de l'indignation, de la crainte, de l'espérance, pourvu qu'il se souvienne que ce n'est pas là encore le lieu de donner le plus grand essor à ces sentimens, et qu'il suffit de les ébaucher; car, comme je l'ai fait pressentir, l'exorde et la narration ne doivent avoir d'autres fonctions que de préparer l'esprit des auditeurs à la preuve et à la péroraison.

*Des preuves.*

Les preuves, dans un discours oratoire, ont pour objet deux choses: l'une, d'établir la proposition principale par tous les moyens que le sujet peut fournir, et l'autre, de réfuter les objections que l'on peut faire contre cette proposition. Bâtir et ruiner, telles sont les fonctions de l'orateur, au moment où il s'engage dans la carrière des preuves.

En traitant des argumens, nous avons déjà développé le premier objet des preuves; et vous devez vous souvenir avec quelle importance nous avons considéré ce sujet par rapport à l'orateur. Il ne nous reste donc ici qu'à parler de la manière dont un lecteur doit conduire la réfutation.

Cette partie demande un art infini, parce qu'il est bien bien plus difficile de guérir une blessure que de la faire. Dans la bouche d'un bon lecteur, la réfutation a toujours un caractère de transcendance et de raison supérieure qui ne laisse pas douter qu'il puisse exister de nouvelle réplique contre la chose qu'il défend. Faible ou vigoureuse, tranchante ou louche, le

lecteur remplit toujours sa tâche en énonçant une réfutation avec énergie et avec l'air du triomphe : s'il employait une élocution faible ou timide, traînante ou sans expression, il ôterait à cette partie du discours son premier caractère, qui est celui de convaincre. Il faut que, dans la chaleur d'une réfutation, l'auditeur se jette avec lui dans la même carrière, qu'il coure comme lui ; que ses pensées soient emportées par la rapidité des siennes, et que, quoiqu'il perde de vue ses raisonnemens et ses répliques, la conviction entre en quelque sorte malgré lui dans son esprit.

Une réfutation suppose toujours une attaque. Le lecteur, au moment où il réfute, doit donc se regarder comme un athlète qui est engagé dans l'arêne, et qui doit s'opposer de toutes ses forces au triomphe de celui qu'il combat. Comment lire, par exemple, sans éprouver cette énergie, les sublimes réfutations de Bourdaloue, de Bossuet, de Démosthène, ou de Cicéron ? L'âme s'identifie en quelque sorte avec ces héros de la belle éloquence ; elle éprouve la chaleur entraînante qui les animait au moment de leurs compositions, et tout son besoin est de la transmettre avec les paroles qui en furent les dépositaires.

Toutes les réfutations néanmoins n'ont pas ce caractère de force qui exige, de la part du lecteur, l'énergie d'un athlète vigoureux et intrépide : on en trouve quelquefois dont les seuls moyens consistent dans une réponse de mépris. Celles-là doivent être énoncées avec l'accent d'un dédain froid et tranquille. C'est ainsi que Scipion confondit le tribun du peuple

qui l'accusait d'avoir mal administré les deniers publics : « Je me rappelle, messieurs, dit-il, que ce fut à pareil jour que je vainquis Annibal : allons en rendre grâces aux dieux, et laissons ici ce vil dénonciateur ».

Quelquefois on réfute son adversaire par des plaisanteries et des bons mots : cette arme n'est pas toujours celle de la raison et de la bonne-foi : mais souvent elle produit plus d'effet que les plus forts argumens. Pour le plaisir que donne la plaisanterie, on dispense bien souvent celui qui l'emploie d'avoir raison, et on a vu quelquefois les plus beaux mouvemens de l'éloquence sacrifiés à un bon mot, qui n'avait d'autre mérite que celui de provoquer le rire. Un orateur athénien, entreprenant de réfuter Démosthène, qui venait de faire sur l'assemblée du peuple une impression profonde, commença en disant : — Qu'il n'était pas surprenant que Démosthène et lui ne fussent pas du même avis, parce que Démosthène était un buveur d'eau, et que lui, il ne buvait que du vin. — Cette mauvaise plaisanterie éteignit tout le feu qu'avait allumé le prince des orateurs. Au surplus, une plaisanterie ne peut avoir de véritable intérêt, qu'autant qu'elle est bien maniée par l'orateur qui l'emploie dans la réfutation : c'est surtout dans le ton qu'il faut prendre en l'énonçant, que consistent le sel, et quelquefois tout le mérite de ce moyen. Jetée sur le papier, une plaisanterie est souvent sans nulle espèce d'intérêt ; énoncée avec art, elle attache, elle plaît, et emporte les suffrages avec le rire qu'elle excite.

## DEUXIÈME SUITE DE LA SIXIÈME LEÇON.

*Du Pathétique, considéré comme cinquième partie du Discours, et de la Péroraison ou Conclusion.*

Après avoir convaincu les esprits par la force des preuves, il reste souvent à l'orateur une grande tâche à remplir, celle de toucher et d'émouvoir. C'est pour cette raison que le pathétique se trouve placé dans la plupart des discours oratoires, après la partie des argumens, et cette marche est dans l'ordre : en terminant, il est naturel qu'on desire de faire une forte impression, et de laisser les esprits animés et fortement pénétrés du sujet.

C'est donc ici le vaste champ où doivent se déployer toutes les forces de l'orateur ou du lecteur; c'est ici que la persuasion, par un charme invincible et tout-puissant, doit briser les obstacles que les préventions lui opposent, et triompher des cœurs les plus obstinés.

Cependant, la conduite du lecteur dans le pathétique est soumise, comme partout ailleurs, à des principes qu'il importe de connaître, pour ne pas tomber dans les erreurs et les écarts où précipite trop souvent une imagination ardente, lorsqu'elle n'est ni guidée, ni contenue. Ces principes, je les réduis à trois.

Premièrement, il faut que le lecteur sache discerner en général ce qui est du ressort du pathétique; en se-

cond lieu, dans quel endroit du discours il commence, et où il finit; et enfin, de quelle manière il doit l'exprimer.

1° Tout ce qui est enthousiasme ou véhémence naturelle; toute peinture forte qui émeut, qui touche, qui agite le cœur de l'homme; tout ce qui transporte l'auditeur hors de lui-même; tout ce qui captive son entendement et subjugue sa volonté : voilà le pathétique. Citons-en deux exemples. Le premier est tiré du poème immortel de Fénélon : c'est le discours de Mentor à Télémaque, pour lui persuader, au nom de tout ce que la nature a de plus touchant, d'abandonner l'île de Calipso, si funeste à sa vertu.

« Que j'ai pitié de vous! dit ce sage vieillard à Télémaque; votre passion est si furieuse, que vous ne la sentez pas. Vous croyez être tranquille, et vous demandez la mort! Vous osez dire que vous n'êtes point vaincu par l'amour, et vous ne pouvez vous arracher à la nymphe que vous aimez! Vous ne voyez, vous n'entendez qu'elle; vous êtes aveugle et sourd à tout le reste. Un homme que la fièvre rend frénétique, dit : *Je ne suis point malade.* O aveugle Télémaque! vous étiez prêt à renoncer à Pénélope, qui vous attend; à Ulysse que vous verrez à Ithaque, où vous devez régner; à la gloire et à la haute destinée que les dieux vous ont promises par tant de merveilles qu'ils ont faites en votre faveur! Vous renonciez à tous ces biens pour vivre déshonoré auprès d'Eucharis! Direz-vous encore que l'amour ne vous attache point à elle? Qu'est-ce donc qui vous trouble? Pourquoi voulez-vous mourir? Pourquoi avez-vous

parlé devant la déesse avec tant de transport? Je ne vous accuse point de mauvaise foi; mais je déplore votre aveuglement. Fuyez, Télémaque, fuyez; on ne peut vaincre l'amour qu'en fuyant. Contre un tel ennemi, le vrai courage consiste à craindre et à fuir, mais à fuir sans délibérer, et sans se donner à soi-même le temps de regarder jamais derrière soi. Vous n'avez pas oublié les soins que vous m'avez coûtés depuis votre enfance, et les périls dont vous êtes sorti par mes conseils : ou croyez-moi, ou souffrez que je vous abandonne. Si vous saviez combien il m'est douloureux de vous voir courir à votre perte! si vous saviez tout ce que j'ai souffert pendant que je n'ai osé parler! La mère qui vous mit au monde souffrit moins dans les douleurs de l'enfantement. Je me suis tu; j'ai dévoré ma peine; j'ai étouffé mes soupirs, pour voir si vous reviendriez à moi. O mon fils! mon cher fils! soulagez mon cœur; rendez-moi ce qui m'est plus cher que mes entrailles; rendez-moi Télémaque que j'ai perdu; rendez-vous à vous-même. Si la sagesse en vous surmonte l'amour, je vis, et je vis heureux; mais si l'amour vous entraîne malgré la sagesse, Mentor ne peut plus vivre. »

Voici un second exemple de pathétique dans un autre genre. C'est le discours que Palamède adresse à Oreste et à Electre, pour les armer contre le meurtrier d'Agamemnon.

Je vous rassemble enfin, famille infortunée,
A des malheurs si grands, trop long-temps condamnée.

Qu'il m'est doux de vous voir où régnait autrefois
Ce père vertueux, ce chef de tant de rois,
Que fit périr le sort trop jaloux de sa gloire!
O jour, que tout ici rappelle à ma mémoire!
Jour cruel, qu'ont suivi tant de jours malheureux!
Lieux terribles, témoins d'un parricide affreux,
Retracez-nous toujours ce spectacle si triste.
Oreste, c'est ici que le barbare Égiste,
Ce monstre détesté, souillé de tant d'horreurs,
Immola votre père à ses noires fureurs:
Là, plus cruelle encore, pleine des Euménides,
Son épouse sur lui porta ses mains perfides;
C'est ici que, sans force, et baigné dans son sang,
Il fut long-temps traîné le couteau dans le flanc;
Mais c'est là que, du sort lassant la barbarie,
Il finit dans mes bras ses malheurs et sa vie.
C'est là que je reçus, impitoyables dieux!
Et ses derniers soupirs et ses derniers adieux.
« A mon triste destin, puisqu'il faut que je cède,
Adieu, fuis, me dit-il; fuis, mon cher Palamède,
Cesse de m'immoler d'odieux ennemis;
Je suis assez vengé, si tu sauves mon fils.
Va, de ces inhumains sauve mon cher Oreste:
C'est à lui de venger une mort si funeste. »
Vos amis sont tous prêts, il ne tient plus qu'à vous;
Une indigne terreur ne suspend plus leurs coups.
Chacun à votre nom, et s'excite, et s'anime;
On n'attend, pour frapper, que vous et la victime.

En second lieu, le lecteur doit savoir où commence le pathétique dans un discours et où il finit: c'est le bon sens qui dicte cette règle. De tous les ridicules, le plus frappant et le plus défavorable pour un lecteur,

serait d'appliquer le ton qui convient au genre pathétique à des sujets, ou à des pensées qui n'en seraient pas susceptibles. Loin d'exciter la sensibilité, il en étoufferait jusqu'au dernier germe, et tandis qu'il s'efforcerait vainement de la voix, ou du geste, ou des yeux pour produire une émotion ; l'auditeur, accablé de ce contre-sens grossier, gémirait de son ignorance et de son mauvais goût, ou en ferait l'objet de ses plaisanteries amères. Tout l'art du lecteur consiste à saisir le moment favorable à l'émotion, et ce moment est celui où les passions, n'étant plus contenues, s'expliquent par des élans impétueux, irréguliers, rapides, sans frein, ni mesure : tout ce qui est soigné, poli, orné dans un discours; tout ce qui est travaillé avec réflexion et à loisir, est hors du pathétique; celui-ci peint au cœur, et l'autre à l'imagination : là où finit l'ouvrage de la nature, là se termine le pathétique, et là par conséquent doit cesser l'émotion bien caractérisée du lecteur et de l'orateur : s'il la prolongeait au-delà, il blesserait toutes les convenances littéraires et oratoires. La nature a adapté à chaque émotion ou passion des objets qui y correspondent, et le lecteur ne doit point s'attendre à exciter cette émotion, s'il ne présente pas au cœur les objets qui la déterminent.

Mais de quelle manière doit-il les présenter? Voilà le troisième point de vue sous lequel il nous reste à considérer le pathétique.

La seule méthode sûre est d'être fortement pénétré du sentiment qu'on veut exciter chez les autres. La passion réelle suggère une infinité de moyens que l'art

ne sait point imiter, et qu'il ne suppléera jamais. Les passions sont évidemment contagieuses. L'émotion du lecteur ajoute à ses inflexions, à ses regards, à ses gestes, à son maintien, à toute sa manière, un intérêt, un charme, qui agit irrésistiblement sur ceux qui l'écoutent. Mais ce que je pourrais ajouter sur ce point, quoique très essentiel, serait ici superflu, ayant déjà eu plusieurs fois l'occasion de répéter que tous les efforts pour feindre et produire chez les autres une émotion qu'on ne partage pas, ne peuvent réussir qu'à rendre ridicule celui qui en fait la tentative.

Quintilien, en traitant ce sujet, nous informe des moyens qu'il employait pour se pénétrer lui-même des sentimens qu'il voulait exciter dans ses auditeurs. Il arrêtait d'abord son imagination, et la fixait fortement sur l'objet qui devait le préoccuper; peu à peu il se formait des tableaux frappans du malheur ou des injustices qu'avait éprouvés celui dont il devait défendre la cause, en faveur duquel il voulait intéresser ses auditeurs; il se mettait à la place de son client, jusqu'à ce qu'il se sentît aussi vivement affecté que pouvait l'être celui qu'il représentait. Quintilien attribue à cette méthode tous les succès qu'il avait obtenus au barreau, et il est certain que tout ce qui ajoute à la sensibilité de l'orateur, contribue aussi à le rendre plus pathétique.

Outre cette méthode, il en est une autre qui est à la portée de tous ceux qui veulent se donner la peine d'observer; c'est de considérer comment l'homme vivement ému s'exprime. En l'étudiant attentivement,

on trouve toujours que sa manière est simple et dégagée d'affectation : son langage sera peut-être animé de figures fortes et hardies, mais sans aucune espèce de recherche ou d'ornement. Uniquement occupé de son objet, son esprit n'a pas le loisir de faire des phrases; il ne tend qu'à exprimer ce qu'il sent avec toutes ses circonstances. Tel doit être l'orateur dans le pathétique; il faut qu'il obéisse uniquement à l'impulsion de son cœur ému ou attendri. S'il s'occupait trop minutieusement à soigner, à polir son élocution, il laisserait infailliblement exhaler une partie de sa chaleur, et ferait beaucoup moins d'impression sur ses auditeurs : son émotion s'attiédirait, parce qu'il ne sentirait plus assez vivement pour s'exprimer avec force. En cherchant à plaire à l'imagination, il glacerait le cœur, auquel on ne montre jamais les efforts de l'étude et de l'art, sans nuire aux émotions dont il peut être susceptible.

Enfin, j'observerai pour dernière règle, qu'autant il est important pour le lecteur ou l'orateur de profiter du moment favorable pour entrer dans le pathétique, autant il est nécessaire qu'en saisissant l'instant convenable de faire sa retraite, il ne passe pas brusquement du ton passionné au ton calme. Ces sortes de transitions ne doivent jamais être subites, parce qu'il n'est pas naturel qu'une profonde émotion s'affaiblisse tout-à-coup dans le cœur : les souvenirs subsistent encore quand les impressions ont cessé d'être violentes. Voyez le visage d'un homme qui vient d'éprouver une forte émotion, il conserve encore long-temps les traces

de la passion qui l'a agité : tel est le cœur de l'homme ; aucun sentiment ne s'y éteint tout-à-coup, et vouloir le peindre calme et tranquille, quand il est encore en proie à un reste d'agitation, c'est renverser l'ordre de la nature, et lui prêter une marche qu'elle n'a pas.

*De la Péroraison ou Conclusion.*

Les gradations qui conduisent du pathétique à des sentimens plus calmes, jettent ordinairement le lecteur dans la péroraison ou conclusion. Dans les ouvrages bien faits, cette dernière partie est presque toujours rapide et très concise ; elle est telle surtout, lorsque l'intention de l'écrivain est de quitter la scène au moment de l'émotion, et de faire en quelque sorte regretter la fin du discours. Quelquefois toute la partie pathétique y est placée ; quelquefois aussi on y résume tous les argumens répandus dans le discours, et on en fait un faisceau, afin qu'étant présentés sous un même point de vue, ils puissent produire une impression plus vive et plus complète. Dans tous ces cas, le lecteur doit conserver le caractère dominant du discours, comme il sera facile de s'en convaincre dans les exemples suivans :

Bossuet, dans son Oraison funèbre du grand Condé, après avoir présenté un chef-d'œuvre d'éloquence pathétique dans le dernier morceau de son discours, le termine ainsi brusquement : « Acceptez ces derniers efforts d'une voix qui vous fut connue : vous mettrez fin à ses discours. Au lieu de déplorer la mort des au-

tres, dorénavant, grand prince, je veux apprendre à rendre la mienne sainte. Heureux, si, averti par ces cheveux blancs du compte que je dois rendre de mon administration, je réserve au troupeau que je dois nourrir de la parole de vie, les restes d'une voix qui tombe et d'une ardeur qui s'éteint! »

Cette conclusion conserve évidemment le caractère de mélancolie et de tristesse qui a animé tout le discours. En la lisant, l'âme ne peut se défendre d'y participer, et de l'énoncer en quelque sorte avec une voix presqu'éteinte.

Il n'en est pas ainsi de la conclusion du discours que Milton met dans la bouche de Satan, lorsque celui-ci veut animer ses compagnons à la révolte contre Dieu. Ce morceau renferme-à-la fois, et le pathétique, et la conclusion.

« Eh quoi! dit Satan, pour avoir perdu le champ de bataille, tout est-il perdu? Une volonté inflexible nous reste encore, un desir ardent de vengeance, une haine immortelle, et un courage indomptable. Sommes-nous donc vaincus? Non; malgré sa colère, malgré sa toute-puissance, il n'aura point la gloire de m'avoir forcé à fléchir un genou suppliant pour lui demander grâce. Je ne reconnaîtrai jamais pour souverain celui dont ce bras a pu faire chanceler l'empire: ce serait une bassesse, une ignominie, un affront plus sanglant encore que notre défaite. Faut-il qu'un revers nous ôte tout courage? Cherchons notre consolation dans les arrêts du destin. Notre substance est immortelle; nos armes sont toujours les mêmes; nos lu-

mières sont augmentées; nous pouvons donc, avec plus d'espoir de succès, par force ou par ruse, faire une guerre éternelle à notre grand ennemi, qui maintenant triomphe, et qui, charmé de régner seul, exerce dans le ciel toute sa tyrannie. »

L'audace, la haine, l'ambition et le dépit éclatent dans cette conclusion, comme dans toute la conduite et tous les discours de Satan. Ce n'est donc ni avec un ton faible, ni avec une voix molle qu'il faut l'énoncer. Inflexible comme son héros, le lecteur, jusqu'au dernier moment, doit déployer une éloquence véhémente, fière et audacieuse. Il en est de même de la conclusion prononcée par Antoine dans *la Mort de César*. Ce triumvir, pour persuader aux Romains de venger le meurtre de César, avait fait apporter à leurs yeux le corps sanglant de ce héros. Les Romains éperdus, frémissent à ce spectacle. Un d'entreux, saisi d'horreur et de compassion, s'écrie :

« Dieux! son sang coule encore. »

Antoine suit cette idée, et achève de leur mettre les armes à la main par cette pathétique conclusion :

.................... Il demande vengeance;
Il l'attend de vos mains et de votre vaillance;
Entendez-vous sa voix? Réveillez-vous, Romains,
Marchez, suivez-moi tous contre ces assassins:
Ce sont là les honneurs qu'à César l'on doit rendre.
Des brandons du bûcher qui va le mettre en cendre,
Embrâsons les palais de ces fiers conjurés,
Enfonçons dans leur sein nos bras désespérés.
Venez, dignes amis! venez, vengeurs des crimes,
Au Dieu de la patrie immoler ces victimes.

Quand la péroraison ne renferme qu'une analyse simple du discours, qu'un résumé concis et rapide des argumens répandus et développés dans le corps de l'ouvrage, comme dans les affaires du barreau, le lecteur, renonçant au ton sentimental dont l'objet est d'aller au cœur, doit revenir au ton méthodique, clair et expressif d'une discussion didactique. C'est une dernière tentative qu'il a à faire, non plus sur le cœur des juges, pour les toucher, mais sur leur esprit, pour achever de les convaincre : c'est un tableau rapide qu'il leur remet sous les yeux, de ses droits à leur justice, et de la bonté de sa cause. Son ton, en concluant, doit donc être noble, élevé, pressant, tel, en un mot, qu'en finissant, les auditeurs soient forcés en quelque sorte de convenir de la justice de ses réclamations.

## TROISIÈME SUITE DE LA SIXIÈME LEÇON.

*De la connaissance, par rapport au lecteur, des lieux communs de l'oraison.*

Outre les parties principales du discours qui en constituent la disposition logique et oratoire, il est quelquefois des parties secondaires qui s'y trouvent, et qui s'enchâssent en quelque sorte dans les premières, soit pour leur prêter leur appui, soit pour leur servir d'ornement; mais toujours pour concourir avec elles à faire une plus forte impression sur l'esprit des auditeurs. Ces parties secondaires sont ce qu'on appelle en rhétorique *lieux communs de l'oraison*. Les prin-

cipales sont, la *définition*, l'*énumération des parties*, la *similitude*, la *différence* et les *circonstances*. Parcourons successivement ces parties secondaires du discours.

La *définition* est un discours propre à faire concevoir une chose telle qu'elle est, et à en donner une idée claire, juste et distincte. Elle est ou oratoire, ou philosophique.

Les définitions de l'orateur diffèrent de celles du philosophe, en ce que celles-ci expliquent strictement et sèchement quelque chose par son genre et par sa différence, tandis que, dans les définitions oratoires, l'écrivain se donne plus de liberté, et définit d'une manière plus étendue et plus ornée.

Dans la lecture des définitions philosophiques, la précision, l'exactitude et la clarté sont d'autant plus essentielles, que, généralement parlant, les hommes ne sont en contradiction que pour ne pas avoir défini, ou pour avoir mal défini. La meilleure définition dans la bouche d'un mauvais lecteur, peut avoir le sort de la plus mauvaise des définitions, c'est-à-dire, qu'il peut tellement l'obscurcir, soit par la rapidité de son débit, soit par une prononciation incorrecte, triviale, embarrassée ou confuse, soit par la fausse interprétation des idées, que ce qui devait le plus contribuer à aplanir les difficultés de la discussion, les embrouille et les multiplie. Quand, par exemple, un professeur, en définissant la science ou les différentes branches de la science qu'il professe, ne s'énonce avec cette méthode, cette clarté et cette précision qui ouvrent en

quelque sorte l'intelligence de ses auditeurs, et leur épargnent une partie de l'attention profonde et soutenue qu'ils doivent donner à des matières souvent sèches et abstraites, que devient le reste de sa leçon, et de quelle utilité peut-elle être à ceux qui n'en ont pas compris les premières idées, les idées fondamentales? La définition est toujours le premier pas que fait un professeur dans la science qu'il se propose d'enseigner. Tout dépend de cette première opération, parce que tout s'y rattache et en est une suite : si elle est manquée, c'en est fait du reste de la discussion, et le professeur a déjà perdu tout le fruit de son travail.

Les définitions oratoires, sans avoir peut-être la même importance, n'exigent pas moins, de la part du lecteur, une clarté et une précision infinies. Sa tâche essentielle, dans cette partie du discours, est de ne laisser passer légèrement aucun des traits qui caractérisent la chose qu'il définit, et de les présenter tous avec une égale force et un égal intérêt.

*Définition d'une armée dans l'Oraison funèbre de Turenne, par Fléchier.*

« Qu'est-ce qu'une armée? C'est un corps animé d'une infinité de passions différentes, qu'un homme habile fait mouvoir pour la défense de la patrie...... C'est une troupe d'hommes armés qui suivent aveuglément les ordres d'un chef dont ils ne savent pas les intentions..... C'est une multitude d'âmes pour la

plupart viles et mercenaires, qui, sans songer à leur propre réputation, travaillent à celle des rois et des conquérans..... C'est un assemblage confus d'hommes indisciplinés qu'il faut assujétir à l'obéissance, de lâches qu'il faut mener au combat, de téméraires qu'il faut retenir, d'impatiens qu'il faut accoutumer à la constance. »

Dans le même discours, Fléchier, voulant définir la vraie et la fausse valeur, s'exprime ainsi :

« Son courage, qui n'agissait qu'avec peine dans les malheurs de sa patrie, sembla s'échauffer dans les guerres étrangères, et l'on vit redoubler sa valeur.... N'entendez pas par ce mot, Messieurs, une hardiesse vaine, indiscrète, emportée, qui cherche le danger pour le danger même, qui s'expose sans fruit, qui n'a pour but que la réputation et les vains applaudissemens des hommes..... Je parle d'une hardiesse sage et réglée, qui s'anime à la vue des ennemis; qui, dans le péril même, pourvoit à tout, et prend tous ses avantages; qui se mesure avec ses forces; qui entreprend les choses difficiles, et ne tente pas les impossibles; qui n'abandonne rien au hasard de ce qui peut être conduit par la vertu; capable enfin de tout oser quand le conseil est inutile, et prêt à mourir dans la victoire ou à survivre à son malheur, en accomplissant ses devoirs. »

Dans l'*énumération des parties*, le lecteur rassemble sous les yeux de l'auditeur plusieurs objets épars, dont son imagination l'occuperait à peine, si elle ne les voyait ainsi ramassés et réunis en un seul corps de

tableau. L'objet de ce lieu commun est de former un tout frappant de ces parties diverses, et de produire par elles une plus forte impression sur l'esprit des auditeurs.

En énonçant cette partie du discours, le lecteur doit observer quel est le caractère de chaque objet qu'il rassemble, pour le transmettre avec le ton qui lui convient ; comme dans cet exemple où Fénélon fait le dénombrement de tous les monstres qui environnaient le trône de Pluton dans les enfers.

« Au pied du trône était la mort, pâle et dévorante, avec sa faux tranchante qu'elle aiguisait sans cesse. Autour d'elle volaient les noirs soucis, les cruelles défiances, les vengeances toutes dégouttantes de sang et couvertes de plaies, les haines injustes et implacables, l'avarice qui se ronge elle-même, le désespoir qui se déchire de ses propres mains, l'ambition forcenée qui renverse tout, la trahison qui veut se repaître de sang et qui ne peut jouir des maux qu'elle a faits, l'envie qui verse son venin mortel autour d'elle et qui se tourne en rage dans l'impuissance où elle est de nuire, l'impiété qui se creuse elle-même un abîme sans fond où elle se précipite sans espérance, les spectres hideux, les fantômes qui représentent les morts pour épouvanter les vivans, les songes affreux, les insomnies aussi cruelles que les tristes songes. Toutes ces images funestes environnaient le fier Pluton et remplissaient le palais où il habite. »

Ces objets disparates, au milieu desquels Fénélon asseoit le trône de Pluton, ont chacun un caractère

particulier, que le lecteur doit avoir soin de préciser dans sa lecture. Il est facile, en effet, de sentir qu'en parlant des *vengeances toutes dégouttantes de sang et couvertes de plaies*, il faut employer un ton qui ne convient plus lorsqu'on parle de *l'impiété qui se creuse elle-même un abîme sans fond, où elle se précipite sans espérance* : l'horreur qu'inspire la première image, ne ressemble point du tout au sentiment de pitié qu'inspire la seconde; et il faut bien se garder de les confondre dans un même ton, si on veut être dans la nature des idées que l'on exprime.

Ces observations deviendront plus frappantes encore dans l'exemple suivant. C'est le passage de la Henriade, où saint Louis est supposé transporter Henri IV en esprit aux enfers.

Là, gît la sombre Envie, à l'œil timide et louche,
Versant sur des lauriers les poisons de sa bouche;
Le jour blesse ses yeux, dans l'ombre étincelans :
Triste amante des morts, elle hait les vivans.
Elle aperçoit Henri, se détourne et soupire.
Auprès d'elle est l'Orgueil, qui se plaît et s'admire;
La Faiblesse au teint pâle, aux regards abattus,
Tyran qui cède aux crimes et détruit les vertus;
L'Ambition sanglante, inquiète, égarée,
De trônes, de tombeaux, d'esclaves entourée;
La tendre Hypocrisie, aux yeux pleins de douceur,
Le ciel est dans ses yeux, l'enfer est dans son cœur;
Le Faux-zèle étalant ses barbares maximes,
Et l'Intérêt enfin, père de tous les crimes.

Qui ne sent pas que dans cette énumération d'ob-

jets, rien ne ressemble moins à la *tendre hypocrisie aux yeux pleins de douceur*, que l'*ambition sanglante, inquiète, égarée, de trônes, de tombeaux, d'esclaves entourée!* C'est au lecteur sensible et judicieux à marquer la différence qui existe entre ces deux tableaux, dont l'un retrace le calme d'une âme pétrie d'imposture, et l'autre la turbulence sanguinaire d'un cœur avide d'honneurs et de richesses.

On ne trouve pas toujours dans l'énumération des parties ces disparates frappantes qu'il est facile d'apercevoir au premier aspect. Souvent ce sont des nuances imperceptibles qu'il s'agit de saisir, et qu'il faut faire sentir également dans la lecture. Je citerai pour exemple une lettre de madame de Sévigné à madame de Grignan, où la mère exprimait à sa fille les regrets que lui causait son absence.

« Je vous assure, ma chère enfant, dit cette femme célèbre, que je songe à vous continuellement, et je sens tous les jours ce que vous me dites une fois, qu'il ne fallait point appuyer sur les pensées, et que si l'on ne glissait pas par-dessus, on serait toujours en larmes. Il n'y a lieu dans cette maison qui ne me blesse le cœur : toute votre chambre me tue; j'y ai fait mettre un paravent tout au milieu, pour rompre un peu la vue; une fenêtre sur ce degré par où je vous vis monter dans le carosse de d'Hacqueville, et par où je vous rappelai; je me fais peur, quand je pense combien alors j'étais capable de me jeter par la fenêtre. ce cabinet où je vous embrassai sans savoir ce que je faisais; ces Capucins où j'allai entendre la messe; ces

larmes qui tombaient de mes yeux à terre, comme si c'eût été de l'eau qu'on eût répandue; Sainte-Marie, madame de la Fayette, mon retour dans cette maison, votre appartement, la nuit, le lendemain, et votre première lettre, et toutes les autres, et encore tous les jours, et tous les entretiens de ceux qui entrent dans mes sentimens : ce pauvre d'Hacqueville est le premier; je n'oublierai jamais la pitié qu'il eut de moi. Voilà donc où j'en reviens; il faut glisser sur tout cela, et se bien garder de s'abandonner à ses pensées et aux mouvemens de son cœur. »

Que de nuances délicates et presque imperceptibles à saisir dans la lecture de ce morceau, où tant d'objets disparates sont réunis pour former la peinture naïve d'une douleur profonde! Partout règne la chaleur du sentiment; mais presque à chaque pas cette chaleur prend un caractère particulier, et se modifie en raison des objets rapprochés. Vous sentez, par exemple, qu'en lisant ces mots : *toute votre chambre me tue*, il faut employer un ton bien différent de celui qu'exigent ceux-ci : *Sainte-Marie, madame La Fayette, mon retour dans cette maison, votre appartement, la nuit et le lendemain, et votre première lettre, et toutes les autres*, etc. Cette multiplicité d'objets présentés avec tant de rapidité, indiquent assez de quelle manière le lecteur doit les énumérer; il faut qu'il imite dans sa lecture le désordre de cette âme profondément émue, qui rassemble tous les témoins de sa douleur, et les parcourt rapidement jusqu'à ce que le souvenir de d'Hacqueville, et de la

pitié que ce véritable ami lui a montrée, la rappelle à des sentimens plus affectueux, sentimens qu'elle exprime par ces mots : *Ce pauvre d'Hacqueville est le premier ; je n'oublierai jamais la pitié qu'il eut de moi :* sentimens que le lecteur doit rendre en ralentissant sa marche rapide, et en prenant le ton affectueux et doux.

La *similitude* est un rapport de convenance qui existe entre deux objets que l'on compare ensemble. Ce lieu commun n'est au fond qu'une *comparaison*, et une comparaison consiste, comme vous le savez, à mettre simplement en regard deux choses qui se ressemblent, pour les relever l'une par l'autre. Cependant les rhéteurs, en plaçant la similitude parmi les lieux oratoires, lui donnent une signification plus étendue que celle d'une simple comparaison ; ils entendent que l'orateur, en s'occupant du sujet qu'il veut traiter, doit examiner les rapports dont il est susceptible à l'égard d'un autre.

En énonçant une similitude, le lecteur ne doit pas oublier que l'intention de l'écrivain qui l'a employée, a été de relever par elle le sujet principal auquel elle se rattache, de répandre en quelque sorte sur lui un supplément de lumière, et de donner plus de force à l'impression qu'il veut produire. Cette intention bien sentie, le lecteur comprendra facilement que la similitude, avec tous ses détails, exige de sa part une énonciation saillante comme le nouvel objet qu'il introduit sur la scène, et que, quel que soit le caractère de la similitude. il doit l'exprimer

avec un ton distinct de celui qu'il a déjà employé et de celui qui doit la suivre. Les exemples suivans rendront cette règle plus sensible.

« A peine avais-je ainsi parlé, dit Télémaque, que ma douleur s'adoucissait, et que mon cœur, énivré d'une folle passion, secouait presque toute pudeur; puis je me voyais plongé dans un abîme de remords. Pendant ce trouble, je courais çà et là dans le sacré bocage, comme une biche que le chasseur a blessée : elle court au travers des vastes forêts pour soulager sa douleur; mais la flèche qui l'a percée dans le flanc la suit partout; elle porte partout avec elle le trait meurtrier....... Ainsi je courais en vain pour m'oublier moi-même, et rien n'adoucissait la plaie de mon cœur. »

Bossuet, dans l'Oraison funèbre de la reine d'Angleterre, fait cette belle similitude :

« Comme une colonne dont la masse solide paraît le plus ferme appui d'un temple ruineux, lorsque ce grand édifice qu'elle soutenait fond sur elle sans l'abattre...... Ainsi la reine se montre le ferme soutien de l'Etat, lorsqu'après en avoir long-temps porté le faix, elle n'est pas même courbée sous sa chute. »

Dans la Henriade, chant VIII.

D'Aumale, en l'écoutant, pleure et frémit de rage.
Cet ordre qu'il déteste, il va l'exécuter;
Semblable au fier lion qu'un Maure a su dompter,
Qui, docile à son maître, à tout autre terrible,
A la main qu'il connaît soumet sa tête horrible,
Le suit d'un air affreux, le flatte en rugissant,
Et semble menacer, même en obéissant.

Dans toutes ces similitudes, il est aisé de voir, 1° que le lecteur doit en bannir toute uniformité de ton qui confondrait les objets comparés, et les présenterait, sous le même point de vue, à l'esprit des auditeurs; 2° qu'en énonçant chaque similitude et les nouvelles scènes qu'elle renferme, avec un ton saillant, il faut lui conserver le caractère qui lui est propre. Dans les comparaisons citées, celle par exemple, *de la biche qui est blessée par un chasseur, et qui porte en tous lieux le fer meurtrier qui lui perce le flanc*, n'a aucun rapport avec la similitude du *lion qui flatte son maître en rugissant*. Un lecteur judicieux doit saisir ces divers caractères des comparaisons, et leur appliquer les couleurs qui leur conviennent. Quoi de plus majestueux que l'image de cette colonne mise en scène par Bossuet, pour représenter la force d'âme de la reine d'Angleterre, et la montrer supérieure aux événemens! Ce n'est ni un ton de fierté, comme dans la comparaison du lion, ni un tendre intérêt, comme dans celle de la biche, qu'il faut employer dans la lecture de cette belle comparaison; mais un ton noble, pompeux, et conforme à l'imposante image qui est employée.

Dans le lieu commun, que les rhéteurs appellent la *dissimilitude*, et qui a quelque rapport avec la figure nommée *antithèse*, le lecteur a pour but de présenter la différence qui existe entre deux objets, soit qu'il les compare ensemble dans leur état actuel, soit qu'il compare l'état présent d'un seul objet avec son état passé.

Racine, dans le premier chœur de la tragédie d'Esther, nous offre un bel exemple de ce lieu commun :

Déplorable Sion, qu'as-tu fait de ta gloire?
Tout l'univers admirait ta splendeur :
Tu n'es plus que poussière ; et de cette grandeur
Il ne nous reste plus que la triste mémoire.
Sion, jusques au ciel, élevée autrefois,
Jusqu'aux enfers maintenant abaissée,
Puissé-je demeurer sans voix,
Si, dans mes chants, ta douleur retracée,
Jusqu'au dernier soupir n'occupe ma pensée!

Dans la tragédie de la mort de César, Brutus, pleurant sur la décadence de la liberté romaine, s'exprime ainsi :

Quelle bassesse, ô ciel! et quelle ignominie!
Voilà donc les soutiens de ma triste patrie!
Voilà vos successeurs, Horace, Décius,
Et toi, vengeur des lois, toi mon sang, toi Brutus!
Quels restes, justes Dieux, de la grandeur romaine!
Chacun baise en tremblant la main qui nous enchaîne,
César nous a ravi jusques à nos vertus,
Et je cherche ici Rome, et ne la trouve plus.

Dans la lecture des *dissimilitudes*, le lecteur a deux règles importantes à observer : la première, c'est de faire ressortir avec force les contrastes qui existent entre les objets qui sont comparés, ou entre l'état actuel d'un objet et sa situation passée. Ces contrastes doivent faire sur l'esprit de ses auditeurs le

même effet que deux couleurs tranchantes et opposées font sur les yeux de ceux qui considèrent un tableau. On doit les remarquer distinctement, les peser, les apprécier; on doit fortement sentir la distance qui les sépare. Dans le dernier exemple cité, avec quel ton d'enthousiasme le lecteur ne doit-il pas énoncer les noms d'*Horace*, de *Decius*, de ces héros de la liberté de Rome? et avec quel ton de mépris ne doit-il pas dire ce vers où se trouve le contraste de ces noms célèbres :

Quels restes, justes Dieux, de la grandeur romaine! etc.

Les dissimilitudes n'ont de prix que par cet intérêt puissant que peut leur donner un orateur exercé, en faisant ressortir avec adresse les oppositions qu'elles renferment : lues avec un ton monotone, égal et sans chaleur, les dissimilitudes perdent tout leur charme, et parviennent à l'esprit de l'auditeur obscures, insignifiantes et sans caractère.

La seconde règle, c'est d'énoncer les différences dont il est question, avec les couleurs qui leur conviennent. Il n'est pas rare d'avoir à présenter le tableau d'un homme autrefois avare, aujourd'hui prodigue; sincère dans une occasion, perfide dans une autre; tantôt humain, et tantôt cruel; ici timide, et là courageux; comme il n'est pas rare non plus de trouver deux objets différens l'un de l'autre sous une infinité de rapports. Chacune de ces circonstances exige de la part du lecteur une expression particulière, et toujours convenable aux oppositions dont il s'agit. Repré-

sentez-vous un général d'armée, indigné de la lâcheté de ses soldats, et cherchant à rallumer le feu du courage dans leur cœur par le souvenir de leur ancienne valeur. Combien les dissimilitudes de ce guerrier seront fortes et énergiques! Combien l'indignation et la fierté en animeront les pensées et les expressions! Combien les contrastes qu'il emploiera seront pressans, et propres à inspirer la honte et à réveiller l'honneur! Peignez-vous, à côté de ce tableau, un homme qui, pour rappeler un ami qui lui est encore cher aux sentimens de la bonne-foi, lui retrace les douceurs de leur ancienne amitié, quand la sincérité en formait les nœuds. Quel mélange de reproches tendres et de sentimens doux régnera dans les contrastes que lui suggèreront les dispositions de son âme! Ici le ton de la fierté serait entièrement déplacé; le cœur doit faire tous les frais de ce rapprochement, comme dans cet exemple :

« Eh quoi! ne vous souvenez-vous plus des douceurs de notre ancienne amitié, de cette confiance mutuelle sur laquelle nous nous reposions avec tant de charmes? Quel changement s'est opéré dans votre cœur? Maintenant les soupçons outrageans semblent vous dévorer; la méfiance préside à toutes les relations que vous entretenez avec moi. Ah! ce n'est plus le cœur d'un ami que je reconnais en vous; c'est le cœur d'un homme que les préventions ont rendu injuste, ingrat, barbare même; car c'est l'être que de repousser sans cesse les témoignages de la vive amitié qui m'unit à vous. »

Enfin, dans le lieu commun que les rhéteurs appellent *les circonstances*, le lecteur se propose pour objet d'exposer le véritable état des choses : ce sont les circonstances qui distinguent, qui caractérisent, qui rendent méprisables ou héroïques, vertueuses ou criminelles les actions des hommes. Au barreau surtout les circonstances sont d'un grand usage, soit qu'il s'agisse d'atténuer, ou même de justifier une action criminelle, soit qu'il faille en développer la noirceur. Quelquefois tel homme peut être coupable, à la vérité; mais combien les circonstances dans lesquelles il se trouvait lorsqu'il a commis l'action dont il est accusé, sont capables d'atténuer son crime! Ailleurs, telle action jugée indifférente ou peu répréhensible au premier aspect, acquiert un caractère réel de perfidie ou d'atrocité, par les circonstances qui l'ont accompagnée.

S'il y a de l'art de la part de l'écrivain à tirer parti des circonstances pour caractériser fortement une action quelconque, il en faut aussi de la part du lecteur pour seconder l'intention du compositeur, et arriver au but proposé. Quel que soit le motif qui fasse employer les circonstances, leur développement doit toujours être animé et fortement soutenu, comme dans ces exemples :

ZAMORE DANS ALZIRE.

Après l'honneur de vaincre, il n'est rien sous les cieux
De plus grand, en effet, qu'un trépas glorieux :
Mais mourir dans l'opprobre et dans l'ignominie ;
Mais laisser en mourant des fers à sa patrie ;

Mais périr sans vengeance, expirer par les mains
De ces brigands d'Europe et de ces assassins,
Qui, de sang altérés, de nos trésors avides,
De ce monde usurpé désolateurs perfides,
Ont osé me livrer à des tourmens honteux,
Pour m'arracher des biens plus méprisables qu'eux;
Entraîner au tombeau des citoyens qu'on aime;
Laisser à ces tyrans la moitié de soi-même,
Abandonner Alzire à leur lâche fureur :
Cette mort est affreuse et fait frémir d'horreur.

Les circonstances dans cet exemple ont un si grand caractère, elles embrassent de si grands intérêts, elles rapprochent des faits si odieux, qu'il serait souverainement absurde de les énoncer froidement et sans chaleur. L'exemple suivant n'exige ni le même degré de force, ni un intérêt aussi pressant. C'est Mithridate qui, dans la tragédie de ce nom, veut diminuer la honte de sa défaite, et qui fait intervenir à cet effet les circonstances dont elle avait été accompagnée.

.................. Pempée a saisi l'avantage
D'une nuit qui laissait peu de place au courage :
Mes soldats presque nuds, dans l'ombre intimidés,
Les rangs de toutes parts mal pris et mal gardés,
Le désordre partout redoublant les alarmes,
Nous-mêmes contre nous tournant nos propres armes,
Les cris que les rochers renvoyaient plus affreux,
Enfin toute l'horreur d'un combat ténébreux;
Que pouvait la valeur, dans ce trouble funeste?
Les uns sont morts, la fuite a sauvé tout le reste;
Et je ne dois la vie, en ce commun effroi,
Qu'au bruit de mon trépas que je laisse après moi.

Le développement de ces circonstances exige de la part du lecteur une énonciation rapide, serrée et animée ; c'est le désordre d'une action tumultueuse, qui se passe au milieu des ténèbres de la nuit, qu'il s'agit de peindre. Une marche compassée et symétrique ne convient point du tout à ces sortes de situations.

Il me resterait, Messieurs, beaucoup d'observations à vous faire sur les autres formes du discours qui sont destinées à frapper l'esprit et à réveiller l'attention, si les conséquences que j'en déduirais ne se ramenaient pas toutes à ce principe : qu'un lecteur doit partout les reconnaître et les faire servir au but pour lequel elles ont été employées. Que ne pourrais-je pas dire, par exemple, de ces nombreuses figures de mots et de pensées, ou *tropes*, qui font parcourir à l'imagination tant d'idées piquantes et inattendues ; de la *métaphore*, qui donne du corps aux idées, et emprunte des plus beaux tableaux de l'art et de la nature ses comparaisons et ses images ; de l'*allégorie*, qui rassemble les traits de la métaphore, et en forme une peinture achevée ; de l'*hyperbole*, qui élève ou rabaisse les objets au gré des passions qui agitent le cœur ; de la *gradation*, qui présente les pensées arrangées selon leur degré de force ou de faiblesse ; de la *suspension*, qui conduit l'esprit à un objet inattendu, après l'avoir auparavant frappé par les images les plus imposantes ; de la *prétermission*, qui feint de négliger des faits ou des circonstances importans, pour les rendre plus piquans encore ; de la *réticence*, du *monologue*, du *dialogisme*, de *l'antithèse*, et de tant d'autres figures

qui, à chaque pas, dans les ouvrages d'éloquence et de poésie, offrent au lecteur de nouveaux secours pour réveiller l'attention de ses auditeurs, et frapper leur esprit.

Mais c'en est assez des observations que je vous ai présentées sur ce sujet, et par lesquelles je terminerai ce que j'avais à vous dire sur les dispositions intellectuelles du lecteur pour discerner, dans l'objet de sa lecture, la nature des pensées, leur caractère, leur force, leur dépendance mutuelle, et leurs qualités logiques et oratoires. Ce détail, dont vous m'avez paru apprécier l'importance par le zèle que vous avez mis à le suivre, complétera la seconde partie de mon Cours, destinée, comme vous le savez, au développement des *moyens de frapper l'esprit :* dans la troisième, nous traiterons des *moyens de toucher le cœur,* objet pour lequel je réclame la continuation de votre assiduité, s'il vous paraît comme je l'espère, digne de votre application.

# TROISIÈME PARTIE.

## DES MOYENS DE TOUCHER LE COEUR,

OU

## DE L'ART DES INTONATIONS.

## SEPTIÈME LEÇON.

Nous allons entrer, Messieurs, dans la partie la plus séduisante du sujet que je traite, et en même temps la plus féconde en beaux résultats. Si les développemens en sont étendus, vous aimerez sans doute à les parcourir avec moi, parce qu'ils vous présenteront tous, et à chaque pas, les observations les plus intéressantes sur le cœur humain, et sur les moyens de l'associer à l'œuvre de l'éloquence. Non, l'action qu'exerce un lecteur ou un orateur sur ceux qui l'écoutent, en captivant à-la-fois leur oreille par une exacte prononciation, et en frappant leur esprit par une diction juste et régulièrement conduite, cette action, dis-je, quelque puissante qu'elle soit, ne suffit pas encore : souvent un lecteur doit autant parler au cœur qu'à la raison ; moins froid, moins didactique, et plus hardi dans son objet, il doit souvent pénétrer jusqu'à cette faculté de l'homme, asyle secret de

ses passions, qui ne s'ouvre qu'à la voix du sentiment, et où s'achève la défaite de toutes les résistances.

D'où vient que des morceaux pathétiques, connus sous le nom de *péroraisons,* terminent toujours l'œuvre du raisonnement? C'est que l'on a senti qu'après avoir opéré la conviction de l'esprit, il restait encore un pas à faire pour entraîner la persuasion, et que ce pas ne pouvait être franchi qu'en attaquant le cœur, et en le brisant aux accens passionnés du sentiment.

C'est donc un rapport bien important et bien utile à approfondir, que celui qui s'établit entre un lecteur et ses auditeurs, lorsqu'il a le cœur pour objet! Mais quels sont les liens qui le forment, et comment diriger et conduire ses applications dans les discours publics? C'est ce que nous avons à rechercher.

Pour le faire avec ordre, et avec l'universalité des principes qui appartiennent à ce beau sujet, je vous exposerai :

Premièrement, qu'il n'est pas une seule lecture publique qui puisse se passer d'intonations appropriées non-seulement au genre du sujet qu'on lit, mais encore au caractère des pensées, des sentimens et des situations qu'il renferme.

Secondement, quelles sont les facultés de la voix humaine pour fournir aux intonations oratoires, et les raisons pour lesquelles il y a si peu de personnes qui, dans les lectures soutenues, sachent faire usage de ces facultés.

Troisièmement, quels sont les avantages que pré-

sente la langue française pour satisfaire à la loi des intonations.

Quatrièmement, quelles sont, dans les discours publics, les intonations vicieuses, et par quel moyen on peut parvenir à les corriger et à les régulariser.

Et passant enfin à la discussion directe de mon sujet, après vous avoir exposé le tableau des divers mouvemens dont l'âme est susceptible, je vous montrerai, en cinquième lieu, quelles sont, dans le discours, les figures, les images et les pensées qui correspondent à ces mouvemens; et, par une conséquence naturelle, quelle doit être, dans les lectures soutenues, l'analogie exacte des intonations avec ces mouvemens et leur expression.

## I.

### *De la Nécessité de joindre à toute Lecture publique des intonations expressives non-seulement du genre du sujet qu'on lit, mais encore du caractère des pensées, des sentimens et des situations qu'il renferme.*

En vous proposant pour base des principes que j'ai à vous exposer, la question de la nécessité des intonations, pour quelque objet de lecture que ce soit, vous avez sûrement prévu, Messieurs, que c'était contre la *monotonie* que j'allais m'élever. C'est en effet mon intention. Je vous ai déjà entretenus des inconvéniens d'une mauvaise prononciation dans les discours publics; mais les inconvéniens des tons monotones et insignifians sont bien plus fâcheux encore.

Tout périt en passant à travers les organes d'un lecteur qui ne sait pas relever, par le charme des intonations expressives et variées, les diverses pensées qu'il se charge de transmettre. Ce ne sont plus des mots qu'il dénature, c'est le sujet tout entier qu'il rend méconnaissable; ce sont à-la-fois les idées, les sentimens et les situations qui se trouvent confondus, flétris, anéantis sous le poids écrasant d'une lecture qui n'a qu'une couleur, celle de la triste uniformité.

Aussi quels sont les effets les plus ordinaires de cette espèce de débit? Bientôt cette triste psalmodie, cette voix toujours également insignifiante et monotone, ces tons languissans qui reviennent constamment frapper les oreilles, portent l'ennui dans les âmes, glacent les cœurs, et fatiguent l'attention. On s'agite sur son siége; on soupire après l'instant de voir se terminer cet insipide débit. Les uns cédant à leur impatience, se glissent à travers la foule des auditeurs et disparaissent; d'autres s'abandonnent à la langueur qui les accable, et leurs paupières se ferment; d'autres cherchent dans leurs propres pensées une distraction qui les enlève à l'ennui qui les poursuit. La voix du lecteur, semblable au regard de *Méduse*, a tout glacé, tout pétrifié autour de lui; il ne parle qu'à des cœurs froids, qu'à des hommes qui ne l'entendent plus, et qui ne veulent plus l'entendre.

Cicéron, en traitant de l'art oratoire, nous peint, d'une manière frappante, les effets de la monotonie dans une assemblée publique, en les comparant aux impressions que produit un habile orateur dans le même

cas. « Un juste appréciateur de l'art oratoire, dit-il, n'a pas besoin, après tout, d'entendre un orateur pour juger du mérite de son éloquence. Il passe, il voit les juges qui conversent entr'eux, impatiens sur leurs siéges, et se demandant souvent s'il n'est pas temps encore de finir l'audience; il voit dans l'assemblée des assistans distraits, et à la porte, un mouvement continuel d'individus qui se pressent pour sortir. C'en est assez pour lui : il comprend aussitôt que la cause n'est point plaidée par un véritable orateur. Mais s'il aperçoit, en passant, les mêmes juges, attentifs, ayant la tête haute, le regard fixe, et paraissant frappés d'admiration pour celui qui parle; s'il voit surtout les spectateurs partager toutes les émotions de l'orateur, marcher à sa suite, passer de la terreur à la commisération, de l'indignation à la clémence : ah! il n'y a aucun doute, il décide aussitôt qu'il existe dans cette assemblée un véritable orateur, que l'œuvre de l'éloquence s'opère, ou plutôt qu'il est déjà parfait. »

Les intonations sont au débit public ce que les couleurs ou les ombres sont à un tableau. Celles-ci sont destinées à peindre à l'œil; les autres doivent peindre à l'oreille. De part et d'autre, les objets ne peuvent être nettement caractérisés qu'autant que le peintre et l'orateur leur donnent la couleur ou la nuance qui leur convient; de part et d'autre, ce doit être le même soin, la même attention pour distinguer chaque trait, pour le séparer de celui qui le touche, et pour le présenter individuellement avec ses formes particulières. Bien des gens se persuadent que les intonations ora-

toires sont une chose superflue et purement de luxe : non ; elles ne sont et ne peuvent jamais être que l'expression positive du sentiment ou des caractères. Il n'y a rien dans un discours public, comme je l'ai dit tout à l'heure, lorsqu'elles manquent ; mais il n'y a rien non plus, ou plutôt tout y est faux, lorsqu'elles ne sont point en analogie parfaite avec les idées : plus elles peignent parfaitement un objet, plus elles sont vraies et justes. D'où vient le plaisir que nous éprouvons quelquefois en entendant un bon orateur, ou un bon lecteur? De l'accord que nous remarquons entre les idées qu'il exprime et les intonations dont il se sert pour nous en transmettre la vérité. C'est là la première et la plus délicieuse source de nos jouissances, parce que, dans toutes les applications possibles de la vie, nous aimons toujours à retrouver l'expression juste de ce qui est vrai et conforme à l'ordre.

Il faut donc, direz-vous, que chaque pensée, chaque sentiment et chaque situation aient dans un débit public une intonation particulière? Oui, sans doute : comme chaque objet dans un tableau a sa couleur ou sa nuance propre. Mais quel travail! quelle étude! Non, il ne faut pour cela ni un grand travail, ni une grande étude : la nature a fait une grande partie des frais, et il n'y a qu'à l'écouter et qu'à savoir se livrer à ses impressions. L'essentiel est de comprendre fortement ce qu'on dit et de le bien sentir. Voyez deux hommes, livrés aux seules inspirations de la nature, discutant ensemble sur un intérêt qui leur est cher. Quelle variété d'intonations, et en même temps quelle vérité!

Qui leur a donc appris à donner ainsi à tout ce qu'ils disent ces divers tons qui caractérisent si fort leurs pensées, à employer des inflexions si justes, si expressives? Qui leur a enseigné à peindre tour-à-tour, et toujours d'une manière si vraie, jusqu'aux passions quelquefois les plus délicates du cœur humain? Qui? leur intérêt dont ils sont bien pénétrés, et leur sensibilité qui leur suggère, sans qu'ils s'en doutent, les tons les plus capables de peindre tous leurs sentimens et toutes leurs idées.

Il n'est point un objet de discours public qui n'ait d'abord ses intonations propres et caractéristiques, qui en embrassent tout l'ensemble, et qui se rapportent à toutes ses parties. C'est le genre du sujet qui détermine ces intonations; et comme il y a trois genres sous lesquels sont classés tous les ouvrages, savoir le *genre simple*, le *genre tempéré* et le *genre élevé*, il s'ensuit qu'il n'y a, à proprement parler, que trois sortes d'intonations générales qu'on doit employer dans la lecture ou dans le débit des discours publics.

Le genre simple comprend les ouvrages d'histoire, les entretiens familiers, les lettres, les fables, les poésies pastorales, les écrits didactiques, les traités d'enseignement public, etc. Dans la lecture ou dans le débit de ces sortes d'ouvrages, le lecteur n'a jamais à sortir des bornes d'un ton calme et modéré: rien d'affecté, rien de contraint, aucun mouvement impétueux, aucun élan des grandes passions; tout cela blesserait les convenances et détruirait le charme des productions simples et naturelles.

Mais cette simplicité doit-elle être l'absence de toute espèce d'intonations? Ce serait une autre espèce d'exagération. Je comparerais volontiers les intonations qui conviennent au genre simple, à ces coups de pinceau légers que l'on remarque dans un portrait en miniature : quelque délicats qu'ils soient, l'œil les distingue sans peine, et les objets n'en sont pas moins caractérisés et classés. Ainsi, dans la lecture des ouvrages d'un style simple, les intonations, quelques nuancées qu'elles soient, n'en doivent pas moins marquer tous les sentimens et toutes les idées.

Comment faire supporter, par exemple, la lecture des *fables*, si on n'en relevait pas les tours, les figures, les finesses de sens et surtout les allusions fréquentes, par des inflexions sensibles, aussi justes que variées? Et le *genre épistolaire*, où l'imagination et le cœur se donnent souvent une si libre carrière ; où tant de choses disparates sont rassemblées en si peu de mots; comment le lire sans employer des tons qui classent et divisent tant d'objets accumulés, et qui les représentent tous avec leurs divers caractères? Et dans *l'histoire*, comment faire distinguer la série des faits que l'on parcourt, les portraits des personnages qui sont mis en scène, les actions honorables ou atroces que l'on doit décrire, si l'on n'a pas l'art de les détacher et de les peindre par des intonations justes et caractéristiques? Parlerai-je surtout de celles qu'un professeur doit appeler à son secours, pour écarter de ses leçons, non-seulement cette monotonie écrasante qui les rend quelquefois si obscures, si inutiles pour

ses disciples; mais encore pour classer et faire remarquer des choses qui ont besoin d'être si nettement divisées, si distinctement expliquées? Que la monotonie de la diction règne si l'on veut dans les lectures de société; elle ne peut du moins y avoir d'autre inconvénient que celui de blesser le goût: mais dans les écoles publiques, elle est impardonnable, parce que rien ne peut réparer le vide d'une leçon qui n'est ni saisie, ni comprise par ceux qui doivent l'écouter pour leur instruction.

Mais si les ouvrages d'un style simple ne peuvent se passer d'intonations; combien n'en exigent pas les ouvrages qui ont plus d'élévation et de force, qui réunissent à la douceur et à la naïveté du genre simple, la noblesse des pensées et la vivacité des images du genre élevé! c'est ici que le lecteur ou l'orateur doit commencer à nuancer fortement ses traits, et à donner aux diverses affections du cœur humain des couleurs plus vives et plus animées. Dans ces sortes d'ouvrages, il n'est pas rare de passer successivement, et quelquefois d'une manière très rapide, de la douleur à la joie, de la compassion à l'indifférence, de l'espérance incertaine à la félicité charmée. Toutes ces émotions de l'âme doivent avoir dans la bouche du lecteur une inflexion particulière, comme elles ont dans l'objet qu'il lit un caractère bien marqué. C'est de cet ensemble de tons et d'inflexions, contenus toujours dans de justes bornes, que se compose le charme d'une lecture attachante, d'une lecture qui ne laisse rien perdre ni du sens positif des expressions, ni de l'in-

tention de l'auteur qui les a employées, qui transmet chaque objet avec sa couleur, chaque passion avec le degré de chaleur qu'elle comporte, chaque fait avec l'intérêt qu'il exige. Ainsi doivent être lus les romans, les poèmes didactiques, la comédie, les épîtres en vers, les satyres, et, en général, tous les ouvrages d'imagination et de sentiment destinés à peindre les actions de la vie commune et ordinaire.

Enfin, le genre qui demande les hautes intonations oratoires, est celui qui fait régner dans un ouvrage la noblesse, la dignité, la majesté, la pompe et la force; on le reconnaît à son impression victorieuse à laquelle rien ne résiste, à ses pensées grandes et élevées, à ses expressions graves, sonores, harmonieuses. C'est un grand fleuve, dit *le Batteux*, qui présente un front large et qui roule ses flots avec un grand bruit; il frappe, il étonne, il entraîne. C'est lui qui agite, qui remue les âmes, qui les emporte où il lui plaît, qui nous arrache nos propres pensées et qui nous en donne malgré nous.

Dans la lecture ou dans le débit des ouvrages de ce beau genre, l'âme du lecteur doit s'élever, et prendre en quelque sorte une attitude digne du sujet: c'est ici qu'il devient proprement orateur; les grands objets qu'embrasse le style sublime exigent de lui une manière pompeuse, des intonations riches et fortement nuancées. Ce ne sont point des sentimens doux et paisibles qu'il s'agit de combattre ou de réveiller, comme dans le style tempéré; ce sont des passions fortes qu'il faut exalter ou terrasser; ce sont de grands caractères

qu'il s'agit de peindre, de grandes causes qu'il faut discuter, des actions extraordinaires qu'il s'agit de célébrer. Au milieu de tant d'intérêts puissans, comment l'orateur pourrait-il rester froid ou monotone, sans blesser toutes les convenances, sans être dans un contresens perpétuel d'autant plus ridicule, que les beautés qu'il flétrit par sa diction, percent quelquefois, et ne servent qu'à montrer la disproportion immense qui existe entre l'insuffisance de ses moyens et les choses dont il s'est rendu le maladroit organe. Au genre élevé appartiennent l'épopée, la tragédie, l'ode, les discours solennels, les oraisons funèbres, etc.

Au reste, nous serons en état d'apprécier davantage les différences frappantes qui doivent exister dans la lecture des ouvrages qui sont écrits dans les trois genres dont je viens de parler, en rapprochant et en lisant des exemples de chacun d'eux.

*Exemple du style simple, comparé avec le style sublime ou élevé.*

Voici comme Madame de Sévigné raconte la mort de Turenne, dans une lettre à son gendre.

« C'est à vous que je m'adresse, mon cher comte, pour vous écrire une des plus fâcheuses pertes qui pût arriver en France : c'est la mort de M. de Turenne. Si c'est moi qui vous l'apprends, je suis assurée que vous serez aussi touché et aussi désolé que nous le sommes ici. Cette nouvelle arriva lundi à Versailles. Le roi en a été affligé, comme on doit l'être de la perte du plus grand capitaine et du plus honnête homme du monde.

Toute la cour en fut en larmes, et M. de Condom pensa s'évanouir. On était prêt d'aller se divertir à Fontainebleau : tout a été rompu. Jamais un homme n'a été regretté si sincèrement. Tout Paris et tout le peuple étaient dans le trouble et dans l'émotion : chacun parlait et s'attroupait pour regretter le héros. Je vous envoie une très bonne relation de ce qu'il a fait les derniers jours de sa vie. C'est après trois mois d'une conduite toute miraculeuse, et que les gens du métier ne se lassent point d'admirer, qu'arrive le dernier jour de sa gloire et de sa vie. »

Voilà un morceau bien écrit, mais dans le style le plus simple. La matière par elle-même est grande ; mais le genre dans lequel on la traite est le plus petit de tous.

Voyons-en maintenant le contraste dans le morceau de Fléchier sur le même sujet. Représentez-vous cet orateur en chaire, parlant sur la matière la plus touchante et la plus élevée ( c'est la mort d'un héros qui sauvait l'Etat ), en présence de l'assemblée la plus imposante. Comment s'exprime-t-il ?

« Déjà frémissait dans son camp l'ennemi confus et déconcerté ; déjà prenait l'essor, pour se sauver dans les montagnes, cet aigle, dont le vol hardi avait d'abord effrayé nos provinces. Ces foudres de bronze, que l'enfer a inventées pour la destruction des hommes, tonnaient de tous côtés pour précipiter et favoriser cette retraite, et la France en suspens attendait le succès d'une entreprise qui, selon toutes les règles de la guerre, était infaillible. Hélas ! nous savions ce que

nous devions espérer, et nous ne pensions pas à ce que nous devions craindre..... O Dieu terrible, mais juste en vos conseils sur les enfans des hommes! vous disposez et des vainqueurs et des victoires..... Vous immolez à votre souveraine grandeur de grandes victimes, et vous frappez, quand il vous plaît, ces têtes illustres que vous avez tant de fois couronnées.

« N'attendez pas, Messieurs, que j'ouvre ici une scène tragique, que je représente ce grand homme étendu sur ses propres trophées; que je découvre ce corps pâle et sanglant, auprès duquel fume encore la foudre qui l'a frappé; que je fasse crier son sang comme celui d'Abel, et que j'expose à vos yeux les tristes images de la religion et de la patrie éplorées.

« Je me trouble, Messieurs, Turenne meurt, tout se confond; la fortune chancelle, la victoire se lasse, la paix s'éloigne, les bonnes intentions des alliés se ralentissent..... L'armée en deuil est occupée à lui rendre les devoirs funèbres, et la renommée, qui se plaît à répandre dans l'univers les accidens extraordinaires, va remplir toute l'Europe du récit glorieux de la vie de ce prince et du triste regret de sa mort. »

Cet exemple suffit pour fournir toutes les différences du ton élevé avec le ton simple. Qui croirait que Madame de Sévigné a presque dit les mêmes choses, et qu'elle a pris à peu près les mêmes tours? Mais quelle différence dans les pensées, dans les mots et dans les phrases! Dans Fléchier, on trouve les termes les plus énergiques, c'est-à-dire ceux qui peignent la chose à l'imagination, en même temps qu'ils la font

entendre à l'esprit : *frémissait ; prenait l'essor ; cet aigle dont le vol hardi ; ces foudres de bronze tonnaient, etc.* Il y a de grandes figures : l'exclamation, l'apostrophe, des antithèses marquées ; l'amplification y règne partout. On y trouve la distribution et la progression des nombres, c'est-à-dire qu'il choisit dans ses phrases les intervalles les plus majestueux, et qu'il les fait croître avec pompe et proportion. Dans madame de Sévigné, au contraire, tout est simple : elle dit la chose tout uniment et seulement pour la dire : il y a des phrases communes, les grands mots sont évités ; rien d'emphatique, rien d'affecté ; les chutes sont toutes négligées, un membre n'attire pas un autre membre ; il n'y a point de progression dans les phrases ni dans les idées. Quels traits caractéristiques pour indiquer au lecteur la différence qui existe entre le genre sublime et le style simple, et avec quelles inflexions diverses il doit les exprimer ! Je passe au style tempéré.

*Exemple du style tempéré.*

Rien de plus parfait peut-être dans ce genre que l'Ode de Métastase, qui a pour titre : *La Liberté ou la Parfaite Indifférence.*

« Grâces à tes tromperies, Nicé, je respire. Les Dieux enfin ont eu pitié d'un malheureux ; enfin mon âme se sent délivrée de ses liens. Pour cette fois, ma liberté n'est pas un songe.

« Mon ancienne ardeur est éteinte. Je suis si tranquille, que, chez moi, l'amour ne trouve point de dépit pour se masquer. Quand on prononce ton nom,

Nicé, je ne change plus de visage ; et, quand je te regarde, mon cœur n'est plus ému.

« Je dors, et je dors sans te voir en songe. A mon réveil, tu n'es plus le premier objet de ma pensée. Je m'éloigne de toi sans desir de te revoir : je te revois sans plaisir et sans peine.

« Je parle de tes charmes sans rien sentir. Je me rappelle tes injustices sans en être piqué. Tu t'approches de moi, sans que j'en sois confus. Je puis, même avec mon rival, m'entretenir de ta beauté.

« Regarde-moi d'un œil fier et dédaigneux, parle-moi avec un air de bonté et de douceur : l'un ou l'autre m'est égal. Ta bouche n'a plus d'empire sur mes sens, tes yeux ne savent plus le chemin de mon cœur.

« Que je sois gai, que je sois triste ; ma gaîté ou ma tristesse n'est plus ton ouvrage. Les bois, les collines, les prairies, me plaisent sans toi, et je m'ennuie avec toi dans un ennuyeux séjour.

« Vois si je suis sincère. Tu me sembles encore belle, mais tu n'es plus pour moi une beauté sans pareille. Je vois même sur ton charmant visage (que le vrai ne t'offense point !), quelques défauts que je prenais pour des agrémens.

« Quand je brisai ma chaîne, je l'avoue à ma honte, je crus sentir mon cœur se briser ; je crus que j'allais mourir. Mais pour sortir d'esclavage, pour n'être plus maltraité, pour devenir maître de son sort, que ne souffre-t-on pas ?

« L'oiseau, pour se débarrasser des gluaux qui l'enchaînent, sacrifie quelques plumes. Il tarde peu à les

recouvrer, et, instruit par l'expérience, il ne tombe plus dans le piège.

« Tu crois peut-être, Nicé, que je t'aime encore, parce que je dis souvent que je ne t'aime plus. Je parle suivant cet instinct naturel qui fait parler des dangers qu'on a courus.

« Le guerrier raconte les actions périlleuses où il s'est trouvé; il se plaît à faire voir ses cicatrices : l'esclave devenu libre montre avec plaisir la chaîne barbare qu'il a portée.

« Je parle donc, mais ce n'est que pour me satisfaire. Je parle sans me soucier que tu me croies, sans me soucier que tu m'approuves, et sans m'informer si, en parlant de moi, tu es tranquille.

« J'abandonne un cœur volage : tu perds un cœur sincère. J'ignore qui de nous se doit consoler le premier; mais je sais que Nicé ne trouvera jamais un amant aussi fidèle, et qu'il est aise de trouver une maîtresse aussi perfide. »

Tel est le style tempéré dans lequel le lecteur doit prendre, comme nous l'avons dit, un ton plus animé que dans le style simple, mais moins élevé que dans le style sublime : les caractères, les passions et les faits s'y montrent avec une sorte d'apprêt, avec des couleurs plus vives que dans le genre simple, il faut donc que le lecteur fasse un pas de plus dans la peinture des tableaux qu'il doit transmettre. Cette marche est dans la nature, et n'a pas besoin de preuves pour être sentie.

Au reste, on sent facilement que c'est plutôt pour

faire une division sensible qu'une division complète des styles, qu'on les a réduits à trois espèces. Chacune de ces espèces génériques peut contenir en effet quelques nuances de l'espèce voisine. Le style tempéré, par exemple, peut participer à-la-fois et du style simple et du style sublime, tandis que ce dernier peut se mêler au style tempéré, et prendre souvent le caractère du style simple. C'est au goût exercé et cultivé du lecteur à reconnaître chaque espèce de style à travers toutes les combinaisons et tous les mélanges, et à lui adapter le ton qui lui convient; et comme, dans les ouvrages bien faits où se trouvent réunis plusieurs styles, tout se tient et se lie par des nœuds secrets, il faut aussi que tout se tienne et se lie, dans la marche du lecteur, par des passages et des teintes insensibles; il faut qu'il s'élève avec le style sublime, et qu'il s'abaisse avec le style tempéré par des gradations ménagées, à moins que la matière, en se brisant tout d'un coup, et en devenant comme escarpée, il ne soit forcé de changer de ton aussi brusquement. Par exemple, lorsque Crassus, plaidant contre un certain Brutus qui déshonorait son nom et sa famille, vit passer la pompe funèbre d'une des parentes de l'accusé qu'on portait au bûcher, il arrête le corps, et, adressant la parole à Brutus, il lui fit les plus terribles reproches: « Que voulez-vous, s'écria-t-il en s'interrompant brusquement, que Julie annonce à votre père, à tous vos aïeux, dont vous voyez porter les images? Que dira-t-elle à ce Brutus qui nous a délivrés de la domination des rois? etc. » Il ne s'agissait

pas alors de nuances ni de liaisons fines. La matière emportait l'orateur, et c'est toujours à lui de la suivre.

## HUITIÈME LEÇON.

### II.

*De l'Etendue des facultés de la voix humaine pour fournir aux intonations oratoires; raisons pour lesquelles il y a si peu de personnes qui, dans les lectures soutenues, sachent faire usage de ces facultés.*

Les intonations oratoires, dont l'emploi est si nécessaire à toute lecture publique, comme je vous l'ai démontré dans ma précédente leçon, consistent dans les variations dont la voix humaine, considérée dans ses facultés de la parole, est susceptible. Je dis *dans ses facultés de la parole*, et c'est ce qui distingue les intonations oratoires qui appartiennent au débit, des intonations *harmoniques* qui appartiennent au chant. La ligne qui les sépare est fixée par la nature, et ce qu'elle a déterminé à cet égard est si juste, que les intonations harmoniques sont toujours fausses, quand elles se confondent avec les intonations de la parole; comme celles-ci deviennent vicieuses, quand elles s'identifient avec les tons harmoniques. Le chant et la déclamation sont deux choses entièrement distinctes et inconciliables. L'ancienne déclamation chantante du théâtre a été justement proscrite, et l'on a senti que, pour rendre la diction théâtrale digne de son

objet et conforme à la vérité, il fallait parler sur la scène, comme on parle dans les conversations animées, comme on parle dans toutes les circonstances de la vie.

Mais les facultés dont la voix humaine est susceptible sous ce rapport, peuvent-elles suffire à l'expression de toutes les idées, de tous les sentimens quelconques? Oui, sans doute, et c'est là un des plus beaux dons que la nature nous ait faits. Sans lui, la parole ne serait qu'un bienfait stérile, et ce qu'il y a de plus précieux en nous, la raison et le cœur, n'aurait aucun moyen de se faire entendre. Les intonations sont le véritable langage de ces deux premières facultés de notre être, la parole n'est que le moyen intermédiaire de leurs mouvemens. Figurez-vous un sauvage vous parlant froidement et sans intonations dans son idiôme barbare; tout ce qu'il vous dira sera perdu pour vous: mais qu'il donne de l'expression à ses idées ou à ses sentimens, qu'il leur associe le langage des intonations; alors vous l'entendrez; alors vous saurez s'il vous supplie ou s'il vous menace, s'il est dans la joie ou dans la tristesse, s'il vous aborde en ennemi ou en ami.

Telle est la force des intonations, et la nature, sous ce rapport, n'a mis aucune borne à leur puissance. Elle a voulu que tout ce que l'homme peut éprouver et sentir, il pût le manifester sensiblement au-dehors par les diverses inflexions de sa voix. Rien de plus circonscrit en apparence que l'échelle des sons que la voix humaine peut parcourir, depuis les tons les plus

bas jusqu'aux tons les plus élevés ; mais, dans cet espace étroit, il n'est aucun caractère qu'elle ne puisse prendre, aucun sentiment qu'elle ne puisse exprimer, aucune passion dont elle ne puisse peindre les divers mouvemens. Là, elle peut passer sans effort du grave au doux, de la tristesse à l'enjouement, des situations les plus froides aux mouvemens les plus animés : là, elle se montre tour-à-tour majestueuse ou imposante, suppliante ou fière, audacieuse ou souple, mystérieuse ou insinuante, sévère ou pleine d'indulgence, religieuse ou impie : là, elle interroge, elle admire, elle accuse ou elle menace au gré des passions qui agitent le cœur : là, elle exprime, tantôt la rage concentrée par des sons étouffés, tantôt la douleur par des cris aigus, tantôt la colère par des éclats violens, et tantôt les progrès d'une passion vive par des renflemens successifs qui portent quelquefois la terreur dans les âmes. Sa puissance est si étendue et ses moyens si multipliés, que souvent elle dit tout le contraire de ce que les paroles expriment; elle est pleine de fiel en caressant, de haine et de vengeance en parlant de paix, d'amour en affectant les froideurs de l'indifférence, de dépit, d'envie et de fureur en donnant des leçons de modération. Nul mouvement de l'âme auquel elle ne se plie et n'obéisse ; la joie la dilate, la crainte la retient, l'espérance l'élève, la douleur l'abat. Elle a des tons pour l'aigreur, elle en a pour l'hypocrisie, elle en a pour la franchise, elle en a pour la flatterie, elle en a même pour représenter et imiter la plupart des objets qui existent dans la nature. S'agit-il de

peindre un athlète dans le combat, elle s'élève, se courbe, se dresse, se brise, se hâte, se roidit, s'allonge à l'imitation des situations qu'elle veut exprimer. S'agit-il de peindre les orages et les tempêtes, elle a ses éclats, ses roulemens, son fracas, ses sifflemens qui représentent, en quelque sorte, le désordre de la nature. Qui n'a pas frémi quelquefois au théâtre, aux fortes intonations de ce grand tragédien qui semble avoir poussé jusqu'à ses dernières limites le prestige de son art? Qui n'a pas senti son âme s'amollir, et ses yeux se remplir de larmes, aux mélodieuses et touchantes inflexions de cette actrice célèbre, si digne de servir de modèle, quand la sensibilité seule l'agite et l'émeut?

Mais, si telles sont les facultés de la voix humaine, si la nature nous a départi, avec le don de la parole, celui de pouvoir caractériser, par des intonations, tout ce que nous sentons, et la manière dont nous le sentons : pourquoi, peut-on demander avec raison, voit-on tant d'hommes méconnaître ce bienfait et ne donner, dans les discours publics, presque aucun signe de l'existence de ces heureuses facultés? C'est que, de tous les talens dignes d'être cultivés, le plus méconnu et le plus généralement négligé est celui de la parole. Où sont en effet les institutions destinées à propager ce bel art? où sont les maîtres qui mettent quelque intérêt à soigner la diction des jeunes gens dont l'éducation leur est confiée, qui s'attachent à leur faire sentir, par l'analyse, la nature des idées, et à diriger leurs intonations conformément à ce que ces pensées

expriment dans le discours? Il est difficile, je l'avoue, de concevoir comment cette partie si importante des beaux-arts a pu tomber dans la dégradation où elle se trouve, et surtout il est difficile de concilier l'indifférence que l'on affecte à cet égard, avec l'état de lumières, de civilisation et de goût qui nous distingue sous tant d'autres rapports.

Nous admirons tous les jours les prodiges de l'éloquence chez les Grecs; mais à quoi devaient-ils cette supériorité qui les a rendus si célèbres? A la haute importance qu'ils attachaient à l'art de la parole et aux institutions qu'ils avaient fondées pour la propager. Qu'on lise le *Voyage du jeune Anacharsis*, ce magnifique recueil des mœurs et des usages de la Grèce, et on verra avec quel soin on s'y disposait aux fonctions oratoires, de quelle manière surtout on formait les jeunes gens à des intonations justes, pour leur apprendre à être toujours d'accord avec la vérité des idées, leur force et leur importance.

Les institutions politiques de la Grèce, dit-on, forçaient à cette étude : j'en conviens. Mais est-il donc besoin de quelque motif pour sentir la nécessité de mettre, dans les discours publics, une harmonie exacte entre les intonations et les idées? N'est-ce pas de cela qu'il s'agit toujours? Ce devoir est indépendant des temps, des lieux et des institutions : il est de rigueur, autant pour celui qui s'énonce dans un cercle, que pour l'orateur qui s'adresse à une grande assemblée, ou qui parle au milieu d'une place publique; il est immuable, éternel, parce que, partout et tou-

jours, il s'agit de donner aux sentimens et aux idées que l'on se charge de transmettre, le vêtement qui leur est propre, et que tout se trouve renversé dans l'ordre d'un discours public, quand l'analogie qui doit exister entre les intonations et les pensées disparaît.

Mais d'ailleurs, n'avons-nous pas aussi des carrières destinées aux belles fonctions oratoires ? Que deviennent au barreau les intérêts d'un client, lorsque son défenseur couvre du voile de la triste monotonie, ses droits sacrés à la justice; lorsque les traits favorables à sa cause ne reçoivent, dans sa bouche, aucune intonation qui les fasse valoir ; lorsqu'il ne sait peindre ni le malheur avec les accens de la sensibilité et de la pitié, ni l'injustice avec les élans d'une âme indignée, ni la vérité, ni l'innocence avec ces inflexions fortes auxquelles rien ne résiste? On demande quelles carrières restent encore à la belle éloquence : en voilà une, et sans contredit la plus digne de l'homme ; car je ne connais pas de fonction plus noble et plus imposante que celle d'un avocat se levant au barreau, pour défendre solennellement un accusé, ou pour soutenir les droits de l'innocence. Je ne connais pas de magistrature plus sublime que celle qui permet à un homme d'élever sa voix dans le sanctuaire de la justice, pour y faire entendre les réclamations de l'opprimé ou pour le venger des outrages de la mauvaise foi..... Et la noble et brillante carrière des Massillon et des Bossuet ! Cette carrière, où sont exposés les rapports si sublimes de l'homme avec la divinité, où sont rappelés les devoirs si importans de la morale, n'est-

elle pas encore offerte aux talens oratoires ? Et les tribunes littéraires et politiques, les écoles publiques, les cercles, ne sont-ils pas autant de théâtres ouverts au bel art de la parole ?

Ce ne sont donc point les carrières favorables aux talens oratoires qui manquent ; mais l'instruction qui y dispose. Semblables à des athlètes imprudens qui s'engagent dans l'arène, sans avoir mesuré l'étendue de leurs forces ; la plupart de ceux qui les tentent y entrent sans préparation. Aussi sont-elles presque toujours un écueil pour leur imprudent amour-propre, ils succombent dès leurs premiers pas, et ils vont se perdre dans les rangs où se traîne la triste médiocrité, tandis que l'homme qui a connu de bonne heure le prix de la belle éloquence et qui en maîtrise les ressorts, emporte les suffrages, établit sa réputation et jouit avec éclat de son triomphe.

## NEUVIÈME LEÇON.

### III.

*Des avantages que présente la langue française pour satisfaire à la loi des intonations.*

Le premier besoin de l'homme, quelque part qu'il se trouve, est d'exprimer par les inflexions de sa voix, les diverses sensations qu'il éprouve : c'est une loi universelle de la nature. Il est même probable que le langage des inflexions est de beaucoup antérieur à la formation des langues. *Rousseau* suppose que les

hommes ont vécu pendant un grand nombre de siècles, sans faire usage de langage : la discussion de cette hypothèse n'entre point dans mon sujet; mais il est vraisemblable néanmoins que les premiers efforts que les hommes ont faits pour parler, ont du être très faibles, et ne consister guère qu'en des cris inarticulés, expression de l'étonnement, de la crainte, de l'amour, et de quelques-unes des plus fortes émotions de l'âme. Les exclamations que les grammairiens ont nommées des *interjections*, et qui sont l'expression naturelle de la passion vivement émue, servirent incontestablement de premiers élémens au langage.

Lorsque la nécessité exigea de la part des hommes une communication plus étendue, et que le besoin de distinguer les objets se fit sentir; l'expédient dont ils durent se servir pour inventer des mots et des noms, fut certainement d'imiter par des sons, la nature des objets qu'ils voulaient désigner, à peu près comme un peintre se sert de la couleur verte, pour représenter le feuillage et la verdure. Delà ces métaphores brillantes, ces comparaisons hardies, ces images vives, ces formes animées du discours que l'on remarque dans les langues primitives. Alors, les inflexions durent avoir un caractère de force et de hardiesse dont il ne nous est peut-être plus donné de nous former une idée. Alors naquit la langue poétique qui parlait à l'esprit par les images, et à l'oreille par la mesure et l'harmonie. C'est avec cette langue qu'*Orphée* amolissait les rochers de la Thrace; que les premiers *Hébreux* éternisèrent les grands événemens de leur dé-

livrance ; que les *druides* enseignaient les nouvelles races des Gaulois et leur transmettaient l'histoire de leurs ancêtres ; que les *Bardes* célébraient les hauts-faits des guerriers de la Germanie, et qu'*Homère* donna aux hommes, jusqu'à la fin des siècles, le plus beau monument de l'esprit humain.

Enfin, la langue oratoire parut à son tour, et, par le besoin d'émouvoir un peuple entier, elle emprunta souvent à la poésie l'audace de ses figures et de ses mouvemens passionnés. Avec quelle richesse d'intonations ne dut-elle pas se montrer à cette tribune où Démosthène foudroya si souvent la puissance du roi de Macédoine ; où Périclès maîtrisait avec tant d'empire une foule révoltée et prévenue ; où l'éloquence en un mot étala pendant si long-temps ses magnifiques prodiges ? Un seul trait historique suffit pour nous donner une idée de la puissance et de la force des intonations grecques. *Eschine*, vaincu par Démosthène à la tribune d'Athènes, venait de lire à quelques amis rassemblés autour de lui son discours sur la couronne. A la vue d'un si bel ouvrage, l'étonnement de ses auditeurs était au comble, et ils ne pouvaient comprendre comment le rival d'Eschine avait pu le surpasser. *Que serait-ce donc*, s'écria-t-il, *si vous l'aviez entendu ?*

Plus une langue peint, plus elle remue l'imagination en l'exerçant sans cesse. Telle était la langue des Grecs : pour eux l'emploi des belles intonations devait être un besoin en quelque sorte, parce que leur langue leur offrait à chaque pas de nouvelles images à

exprimer sous les formes les plus mélodieuses, et que leur imagination riche et active embellissait tout. C'est sans doute pour mettre un frein aux saillies de cette imagination trop vive, que l'art des intonations fut réduit en préceptes chez les Grecs, et qu'on fit une loi de son étude à tous ceux qui se disposaient à parler devant la multitude, soit au théâtre ou à la tribune publique.

Après la langue des Grecs, celle des Romains nous présente les caractères les plus propres au développement des belles intonations oratoires. Riche, harmonieuse, pittoresque dans ses formes, soumise aux lois rigoureuses d'une prosodie exacte, et parlée par un peuple fier, presque toujours livré aux agitations d'une liberté orageuse, plein du sentiment de ses forces, et qui avait fait de la tribune publique comme une arêne où les passions les plus violentes se livraient des combats; cette langue ne pouvait en effet s'associer qu'aux plus hautes et aux plus magnifiques intonations. Combien de fois elles portèrent la terreur ou le repentir au sein d'une multitude égarée! Combien de fois elles réveillèrent le courage abattu et consterné des légions vaincues! Jugeons de ce que devait être cette langue dans la bouche des anciens Romains, par ce qu'elle est encore dans la bouche de ceux qui la parlent parmi nous avec quelque régularité. Quelle harmonie ne nous présente pas encore la récitation des beaux vers de Virgile? Quelle pompe imposante ne nous offre pas celle des phrases de Cicéron? Quelle fécondité d'intonations mélodieuses, dans la lecture des poésies d'Horace?

Quelque dégradée que soit la prononciation de cette langue, il est difficile de l'entendre encore sans éprouver un charme inexprimable ; tant elle donne lieu à des inflexions qui charment l'oreille et élèvent l'âme ! tant elle se prête à l'expression du sentiment! tant elle peint avec force tout ce qu'elle décrit!

Le génie des langues modernes, il faut l'avouer, ne paraît pas aussi favorable au développement des intonations oratoires. Comme la fonction de celles-ci est de peindre, elles doivent nécessairement être moins familières à des peuples à qui leur climat ou d'autres circonstances physiques ou morales donnent moins d'imagination, et qui ont attaché leur caractère à la langue qu'ils parlent. Dans les langues anciennes, les belles intonations étaient là comme la plante naturelle du pays. Dans les langues modernes, du moins pour la plupart, elles y sont comme des plantes en quelque sorte exotiques, qu'il faut cultiver avec plus de soin, ou elles ne sont jamais la richesse du vulgaire, ou elles ne peuvent appartenir qu'à des cultivateurs industrieux, opulens, qui, malgré le secours de l'art, ont encore bien souvent de la peine à les empêcher de dégénérer.

De ces aperçus généraux sur les langues anciennes, descendons à la langue française, et voyons si les avantages qu'elle présente pour satisfaire à la loi des intonations, ne suffisent pas au lecteur pour lui imprimer ce charme extérieur de la belle éloquence.

De tous les idiômes qui se formèrent en France du mélange de la latinité et des langues celtique, tudesque

et germaine, deux surtout parurent prévaloir sur les autres et se disputer pendant quelque temps la prééminence : le jargon provençal et le patois des peuples du Nord, appelé le patois picard. Mais l'avantage devait naturellement rester à ce dernier, parce qu'il avait pour lui l'influence toujours si puissante de la capitale d'une grande monarchie et celle de la résidence du chef de l'état. Si l'idiôme provençal eût prévalu, il est à présumer que la langue nationale qui en serait résultée, une fois épurée par le goût, eût obtenu plus d'éclat, et que la prononciation en eût été plus harmonieuse. Mais le patois du nord l'emporta et la langue française en reçut son génie clair et méthodique, et sa prononciation un peu sourde.

Depuis cette époque, pour arriver à la maturité de la langue française, il faut traverser un espace de mille ans, pendant lesquels on voit cette langue lutter constamment contre la barbarie des siècles, et devenir presque méconnaissable d'âge en âge. Son instabilité était si frappante, que *Montaigne* écrivait à la tête de son ouvrage ces paroles bien remarquables : « J'écris mon livre à peu d'hommes et à peu d'années. Si c'eût été une matière de durée, il l'eût fallu commettre à un langage plus ferme. Selon la variation continuelle qui a suivi le nôtre jusqu'à cette heure, qui peut espérer que sa forme présente soit en usage d'ici à cinquante ans? Il écoule tous les jours de nos mains, et depuis que je vis, s'est altéré de moitié. Nous disons qu'il est à cette heure parfait : autant en dit du sien chaque siècle. C'est aux bons et utiles écrits de le

*clouer* à eux, et ira sa fortune, selon le crédit de notre état. »

Enfin la langue française, après s'être si long-temps agitée, se reposa dans son propre génie, et, pour me servir de l'expression originale et pittoresque de *Montaigne*, elle fut *clouée* aux grands écrivains du siècle de Louis XIV.

Alors en effet, la langue française prit tous les caractères du peuple qui la parlait; c'est-à-dire qu'elle se montra vive, délicate, douce, pompeuse, franche, mélodieuse, libre et mâle. Alors ses métaphores devinrent plus justes, ses comparaisons plus nobles, ses tours plus hardis, et ses formes plus régulières. Alors l'oreille plus exercée exigea une prononciation plus harmonieuse; on voulut qu'elle peignît, non-seulement par la force des expressions, mais encore par la justesse et par la beauté des sons. Alors elle fut dégagée de tout ce qui entravait sa marche vers la perfection; le système de la liaison de ses mots fut fixé; on fit des sacrifices nombreux en faveur de sa prononciation; on détermina sa prosodie, l'étendue de ses périodes, et on reconnut la richesse de ses intonations. Alors, on vit le grand Condé pleurer aux vers du grand Corneille, et Racine porter l'émotion la plus profonde dans toutes les âmes. Alors retentirent dans la chaire chrétienne les accens sublimes de Bossuet, et les touchantes exhortations de Massillon. Alors le barreau compta ses premiers orateurs, et la scène française vit naître ses grands modèles de la belle déclamation.

Les intonations oratoires naissent aussi naturelle-

ment de la langue française, que les belles productions de la nature, d'un sol où sont déposés les germes les plus heureux et à qui rien ne manque pour sa fertilité. Elle a en elle-même tout ce qui peut donner lieu à ce genre de beauté; elle a ses mots dont le mécanisme peut peindre jusqu'aux nuances les plus délicates du cœur; ses mots gracieux pour les idées agréables, ses mots expansifs pour les sentimens affectueux, ses mots terribles pour les transports de la haine et de la vengeance, ses mots pompeux, sonores et imposans pour les pensées nobles et majestueuses, ses mots imitatifs et pittoresques, pour représenter tout ce qui existe dans la nature. Elle a ses constructions harmonieuses, rapides, brusques ou lentes pour exprimer toutes les scènes de la vie. Elle a ses figures, ses images pour toutes les passions du cœur, et à chacune de ces constructions et de ces figures, l'âme est tellement affectée, l'esprit si frappé, que la bouche est forcée de s'ouvrir en quelque sorte aux intonations qui les caractérisent. Comment en effet lire *La Fontaine*, sans ressentir le charme de sa naïveté, et sans donner malgré soi à ses tons, l'expression de ce caractère? Comment lire *Bossuet*, sans être entraîné par la force et la sublimité de ses pensées, et sans élever ses intonations jusqu'à la hauteur de son génie? Comment lire *Racine*, sans éprouver l'empire de l'harmonie inimitable de ses vers, et sans attacher à ses inflexions la douceur et la mélodie qui conviennent à leur caractère? Comment lire *Rousseau*, sans le suivre par des intonations hardies dans le vol audacieux de sa poésie lyrique?

C'en est assez sans doute de ces idées générales pour nous confirmer dans la pensée que s'il est une langue propre aux belles intonations oratoires, c'est celle que nous parlons. Mais si tel est son caractère, si rien ne lui manque de ce qui peut élever l'âme, échauffer l'imagination et remplir le cœur; que conclure de ceux qui l'appauvrissent et la dégradent par un débit mesquin et sans expression? Qu'ils n'en connaissent ni le génie, ni les ressources, ni les richesses; qu'ils n'en sentent point les beautés, et que dès-lors ils sont inhabiles à remplir la tâche qu'imposent les fonctions oratoires à ceux qui s'y livrent. Cette vérité déjà si sensible, deviendra bien plus frappante encore, par l'exposition des vices qui frappent le plus généralement les intonations oratoires dans les lectures soutenues.

## SUITE DE LA NEUVIÈME LEÇON.

## IV.

*Des intonations vicieuses, du caractère des vices dont elles peuvent être frappées, et des moyens de les corriger et de les régulariser.*

Je distingue cinq sortes d'intonations vicieuses: *celles qui n'expriment rien*, et qui sont ordinairement le résultat de l'ignorance ou de l'insensibilité; *celles qui expriment à faux*, et qui sont inspirées par le mauvais goût ou par un défaut d'intelligence; *celles qui expriment trop*, et qui sont le fruit ou d'une sen-

sibilité trop vive, ou d'une imagination trop ardente, ou d'un amour-propre déréglé; *celles qui expriment désagréablement*, et qui tiennent à quelque vice de l'organe vocal; et enfin celles *d'imitation*, les plus dangereuses, et souvent les plus fausses de toutes. Parcourons ces cinq sortes d'intonations vicieuses, et montrons quels peuvent être les moyens de les corriger ou de les régulariser.

*Des intonations insignifiantes ou qui n'expriment rien.*

Les intonations insignifiantes sont celles qui n'ont aucun rapport avec les idées auxquelles elles s'attachent, qui n'en expriment aucune, et qui sont uniquement le fruit d'une routine qui fait hausser ou baisser la voix machinalement et sans aucun dessein. Ces sortes d'intonations se font surtout remarquer au commencement et à la fin des phrases où elles reviennent toujours avec le même caractère, quel que soit le genre du sujet traité, ou la nature des sentimens ou des idées que l'on ait à exprimer. En vain la scène change de face; en vain les contrastes se succèdent et varient à chaque pas; en vain les situations, les images où les passions se renouvellent et se croisent; ce sont toujours les mêmes tons qui, semblables à un refrein, frappent également les oreilles, et y portent l'insignifiance absolue des choses qu'ils transmettent.

Cette manière de lire ou de débiter en public, la plus pitoyable qu'il soit possible d'imaginer, est presque toujours le résultat de l'ignorance. On ne conçoit

rien à la nature des idées, à la force des constructions grammaticales des phrases ou des périodes, à l'expression figurée des sentimens, à la peinture des situations et des caractères, à l'importance de la régularité du débit; et dès-lors il est naturel qu'on n'exprime rien, qu'on ne rende rien, et que les tons n'aient aucune sorte d'analogie avec les objets du discours. Je ne saurais trop le répéter, la science des intonations n'est point le fruit seul du goût ou du sentiment; elle l'est encore de l'intelligence, du bon sens, de la culture de l'esprit, et de beaucoup de principes qu'une éducation soignée peut donner. Il faut d'abord bien connaître sa langue et être familiarisé avec ses tours, ses formes et ses procédés; il faut connaître la valeur précise des mots, leur expression figurée ou naturelle; il faut être exercé dans l'analyse des pensées, et avoir fait par l'étude et par la réflexion, une grande provision d'idées. Quand ces préliminaires manquent, il n'y a qu'ignorance dans la diction publique, et par conséquent, absence d'expression et de vérité.

Mais que d'hommes instruits, dit-on, à qui on peut faire le reproche d'une insignifiance de diction presque pareille à celui de l'homme ignorant? Quelle peut être alors la cause de ce défaut d'intonations qui jette tant de monotonie et tant d'insipidité dans leur débit? C'est leur insensibilité qui dessèche et flétrit tout ce que leur esprit conçoit et tout ce que leur bouche exprime. L'âme n'entrant pour rien dans le débit de ces automates orateurs, il n'est pas étonnant qu'il n'y ait ni sentiment, ni couleur, ni tons. C'est un mal sans re-

mède. L'insignifiance qui vient de l'ignorance peut du moins se corriger par l'étude, au lieu que l'insignifiance qui dérive du cœur ne se corrige jamais. On reste frappé toute sa vie d'insensibilité, quand on a le malheur d'être atteint de ce vice radical.

Il n'est pas rare, je l'avoue, de voir, au théâtre surtout, des individus qui, convaincus de la nécessité de donner à leur débit des intonations, parviennent, à force de travail, à couvrir de ce prestige leur insensibilité. Mais qu'on y prenne garde, jamais il n'y a dans leurs inflexions, quelque belles qu'elles soient, ce charme puissant qui va directement au cœur des auditeurs, qui les émeut et les touche. Leur insensibilité perce à travers le prestige de leur débit; on sent que ce n'est là que l'ouvrage de l'art, et non celui du sentiment. On peut être surpris, étonné de la force ou de la variété de leurs intonations, mais non pas ému; avec ces orateurs, on ne sent jamais ses yeux se mouiller de douces larmes; jamais on ne frissonne d'horreur ou d'indignation; jamais le cœur ne cède à des émotions involontaires, mais délicieuses.

Ah! combien sont différentes les sensations causées par les intonations de l'âme! On ne calcule point si elles sont belles, riches ou vraies; on est touché; cela suffit. Une seule inflexion du sentiment donne plus de plaisir que les tons les plus étudiés de l'esprit et de l'art; parce que là est la véritable expression de la nature, et qu'ailleurs c'est l'insignifiance de l'insensibilité, dont on ne se rend peut-être pas compte, mais qu'on sent malgré soi à l'état de froideur où l'on se-

trouve. Les inflexions de la sensibilité sont les traits les plus puissans pour dompter, pour amolir les âmes les plus rebelles; elles pénètrent, elles s'insinuent dans le fond des cœurs; elles asservissent l'homme tout entier, elles l'agitent, le troublent, le saisissent; elles lui arrachent des larmes de douleur ou de plaisir; elles le font frémir de terreur; elles l'entraînent jusqu'au délire des passions qu'on veut lui communiquer. Qu'on essaie de leur résister; on ne le pourra pas : tous les raisonnemens de l'esprit ou de l'intérêt s'évanouissent devant elles; il faut pleurer, gémir, supplier, souffrir, se repentir, s'effrayer, s'indigner avec elles; il faut cesser d'être soi, pour obéir, pour se plier à leur volonté. Tel est l'empire des intonations de la sensibilité. Heureux ceux qui en ont le germe et la source dans le cœur! leurs succès sont certains; tandis qu'il n'y a pour les tons de l'insensibilité qu'un succès équivoque, incertain, qu'on conteste et dont on finit par se dégoûter.

Vous, Messieurs, qui vous disposez aux nobles fonctions oratoires, attachez-vous à exciter, à réveiller en vous de bonne heure tous les germes de sensibilité dont la nature peut vous avoir doués. Exercez-vous à des actes de générosité, de vertu, de pitié qui attendrissent vos cœurs, et qui y répandent une douce satisfaction. Accoutumez-vous à sentir avec force tout ce qui est juste et vrai. Entretenez dans votre âme une haine implacable pour l'oppression et l'insolence, un mépris invariable pour la mauvaise foi, la bassesse et la corruption. Ayez un amour ardent

pour tout ce qui est utile, une profonde vénération pour tous les grands caractères, une pitié active pour les souffrances et les malheurs de vos semblables. Avec l'habitude de ces dispositions morales, vous aurez la sensibilité qui crée les grands orateurs; vous aurez les intonations du sentiment avec lesquelles on exprime tout, et sans lesquelles il n'y a jamais qu'insignifiance et froideur dans le débit. Écoutez comment s'explique à ce sujet l'illustre d'*Aguesseau*, en parlant des sources où les orateurs de l'ancienne Grèce puisaient la haute expression de vérité qui régnait dans leurs discours publics.

« D'où sont sortis, disait ce grand magistrat, ces effets surprenans d'une éloquence plus qu'humaine? Quelle est la source de tant de prodiges dont le simple récit fait encore, après tant de siècles, l'objet de notre admiration? Ce n'étaient point des armes préparées dans l'école d'un vain déclamateur : ces foudres, ces éclairs qui faisaient trembler les rois sur leur trône, étaient formés dans une région supérieure; c'est dans le sein de la sagesse qu'ils avaient puisé cette politique hardie et généreuse, cette liberté constante et intrépide, cet amour invincible de la patrie; c'est dans l'étude de la morale qu'ils avaient reçu des mains de la raison même, cet empire absolu, cette puissance souveraine sur l'âme de leurs auditeurs. Il a fallu un *Platon*, ajoute-t-il, pour former un *Démosthène*, afin que le plus grand des orateurs fît hommage de toute sa réputation au plus grand des philosophes ».

*Des intonations fausses, et qui sont le résultat du mauvais goût ou d'un défaut d'intelligence.*

Les intonations qui expriment à faux sont sans contredit les plus intolérables et les plus fâcheuses de toutes les intonations vicieuses. Du moins à travers les tons insignifians de l'homme insensible ou ignorant, on peut saisir, avec une attention profonde, la nature des idées et l'intention de l'écrivain : mais quand on les présente avec des couleurs fausses, il est bien difficile qu'on puisse pénétrer sous ce voile imposteur et juger de leur vérité : c'est un masque jeté sur une figure dont il faut se résoudre à ne jamais connaître les véritables traits.

Exprimer une idée avec des intonations fausses, c'est la présenter autrement qu'elle n'est, et lui donner un caractère qui n'existe point dans son essence, ou qui n'est point d'accord avec les objets accessoires auxquels elle se rattache. L'ironie, par exemple, a presque toujours une expression qui peut être transmise avec une intonation naturelle : mais si l'orateur la lui donne, alors l'ironie disparaît et par conséquent ses tons expriment à faux. Que de sentimens, surtout dans les ouvrages dramatiques, renferment un double sens ! Combien qui s'y trouvent modifiés, adoucis, nuancés en quelque sorte par une foule d'autres sentimens qui ne sont pas exprimés et qu'il faut cependant faire connaître ! Combien paraissent calmes et modérés, et qui néanmoins sont impétueux et violens ! Combien sont inspirés par une passion qu'il faut déguiser sans

cependant l'étouffer ! A chacune de ces situations composées répond une intonation particulière et caractéristique : si tout cela est rendu, alors l'intonation est vraie ; s'il n'y a qu'une partie du sentiment qui soit rendue, alors l'intonation exprime à faux, et tout est perdu pour la vérité de la pensée.

*Le mauvais goût* et le *défaut d'intelligence* sont les causes premières de ces erreurs si nuisibles à toute diction publique. *Le mauvais goût;* parce qu'il est de son essence de ne juger jamais sainement des choses. Un lecteur d'un goût faux se servira d'intonations fausses comme un écrivain de mauvais goût se sert de mauvais termes et d'un style pitoyable ; ils pourront bien s'admirer l'un et l'autre dans leurs propres moyens ; mais il n'est pas moins vrai que des deux côtés tout se trouvera confondu, dénaturé. Écoutez un orateur d'un goût faux, et cherchez, si vous le pouvez, quelque analogie entre ce qu'il dit et les intonations dont il se sert pour le transmettre ; vous n'y verrez que confusion, désordre, contradiction et obscurité. Il exprimera les idées les plus calmes avec les mouvemens les plus impétueux, les sentimens violens avec les tons de la modération ; les pensées les plus naturelles avec affectation et prétention, et les pensées fines et composées avec les inflexions les plus naturelles ; il attachera un caractère de force et de vérité à ce qui n'est exprimé qu'à demi, des tons pédantesques et emphatiques aux expressions de la candeur et de la naïveté, des tons humbles et supplians à la prière faite avec dignité, et des tons fiers aux supplications les plus respectueuses

Le *défaut d'intelligence* produit à peu près les mêmes effets que le mauvais goût. Et voulez-vous, Messieurs, vous faire une idée frappante de ces tristes effets? Imaginez un homme qui serait contraint, comme cela arrive si souvent dans la société, de se livrer sans préparation à une lecture quelconque: comment soutiendra-t-il cette épreuve, si son intelligence ne marche pas alors tellement de pair avec les organes de la parole que rien ne lui échappe, ni des rapports que les pensées ont entre elles, ni de leurs nuances, ni de l'intention avec laquelle elles ont été émises? quelle rectitude d'esprit, quel tact, quelle idée juste des convenances, ne faut-il pas avoir dans ces occasions délicates, pour ne pas travestir une idée, et pour ne pas la transmettre avec des couleurs fausses! Convenons-en, cette épreuve peut quelquefois mettre en défaut l'esprit le plus exercé, le mieux cultivé: que sera-ce donc d'un lecteur qui ne pourra tirer aucun secours de son intelligence inerte, rampante et sans culture? Il est cruel de le dire: mais il me paraît impossible que l'art de la parole puisse se concilier jamais avec le vide affreux que présente un lecteur qui n'a fait aucuns frais pour cultiver sa raison: et voilà pourquoi, Messieurs, j'ai réuni dans mon cours, toutes les notions littéraires qui peuvent servir de base à cet art. Peut-être avez-vous été étonnés de m'entendre disserter, à l'occasion de mon sujet, sur le génie de la langue, sur sa syntaxe, sur la nature des pensées et sur leur dépendance mutuelle dans le discours: vous voyez maintenant la nécessité et l'utilité de ces

notions accessoires, puisque de leur défaut peut résulter le plus grand fléau des lectures soutenues, celui des fausses intonations. Je passe à la suite des vices dont elles peuvent être frappées dans les lectures soutenues.

*Des intonations qui expriment trop.*

Les *intonations qui expriment trop* sont celles qui dépassent les limites d'une idée ou d'un sentiment, et qui lui donnent une force d'expression qui ne convient pas à sa nature. Ce vice est bien souvent le résultat d'un goût faux qui, n'apercevant point exactement les bornes d'une pensée, en exagère la signification et la dénature par des intonations hors de mesure; mais ce principe dont j'ai déjà peint les fâcheux effets n'est pas toujours la cause de l'exagération oratoire; il en est d'autres qui ne sont pas aussi généralement aperçus, qu'on se pardonne même facilement, et dont les conséquences ne sont pas moins nuisibles à toute diction publique. Souvent une imagination trop ardente, ou une sensibilité trop vive suffisent pour porter aux intonations exagérées; plus souvent encore un amour-propre mal entendu jette dans le même défaut. Développons ces deux principes des intonations exagérées.

Les intonations sont au débit public ce que les métaphores sont au discours; et de même que l'homme qui a un peu d'imagination ou de sensibilité ne parle pas long-temps sans tomber dans la métaphore; de même celui qui est organisé de la même manière ne peut pas long-temps s'énoncer en public, sans em-

ployer le langage expressif des intonations. Mais, ainsi qu'une langue vient à se corrompre, lorsque, confondant les limites qui séparent le style simple du figuré, on met de l'affectation à outrer les figures et à rétrécir le naturel qui en est la base, pour charger d'ornemens l'édifice d'une imagination trop ardente ou d'une sensibilité trop vive; de même aussi le débit oratoire se corrompt, lorsque ces mêmes principes, agissant trop vivement sur l'orateur, il se livre à des intonations qui étouffent en lui le naturel et le transportent hors des bornes de la vérité.

Tel est, j'ose le dire franchement, l'état actuel de l'art oratoire en France. Le même défaut qui a perdu tant d'écrivains, égare encore la plupart de nos orateurs. Ils veulent être neufs, et ils ne sont qu'exagérés. Les premiers tourmentent leur langue pour que l'expression leur donne la pensée; les seconds tourmentent leur organe pour que les intonations répondent à leur manière de sentir. Ainsi la *chaire*, ce théâtre si naturel des intonations graves, austères, persuasives, charitables et mêlées d'onction, n'est plus pour la plupart des jeunes prédicateurs, qu'une arène où, dans leur zèle outré et quelquefois indiscret, ils vont faire retentir les tons les plus forcés, les plus passionnés, les plus véhémens, et les plus opposés aux nobles et touchantes fonctions qu'ils doivent y remplir. Ainsi au *barreau*, ce ne sont presque plus que des cris dont l'oreille est assourdie autant que le goût en est blessé, que des efforts de poitrine qui écrasent l'auditoire au lieu de l'intéresser, qui le révoltent au lieu de l'attacher.

Mais c'est surtout au *théâtre* où les mouvemens d'une sensibilité trop vive, ou d'une imagination exaltée, entraînent le plus vers les intonations outrées : il n'est pas rare d'y voir des acteurs, même célèbres, s'y livrer sans retenue aux impressions de leur âme brûlante, et tomber dans une exagération qui détruit en un instant tout le prestige de leurs talens, et qui en fait disparaître l'illusion. On reste anéanti, accablé sous le poids de leurs intonations, mais on cesse d'en être échauffé; on sent malgré soi que ce n'est pas ainsi que la nature s'exprime; on repousse des sentimens qui ne sont pas dans la vérité, les cœurs ne les entendent plus, et l'acteur reste seul livré aux violens transports du sentiment qui l'agite, tandis que les spectateurs se contentent tout au plus de lui accorder une admiration froide, semblable à peu près à celle qu'on accorde à ces faiseurs de tours qui, par leur hardiesse ou par leur agilité, semblent surpasser les forces de la nature humaine. Je dirai à tous ces orateurs : « Vous voulez peindre la nature, et vous la rendez monstrueuse; si vous sentez vivement, parlez de même; mais ne forcez rien. Que vos intonations soient moins tranchantes, moins énergiques s'il le faut, on sera moins blessé de leur faiblesse que de leur exagération; les oreilles en seront moins remplies, il est vrai, mais les cœurs les entendront, et vous arracherez des larmes de tous les yeux. » Qui n'a pas senti quelquefois l'avantage qu'a sur les cris et les éclats, l'expression d'une voix naturelle qu'anime la sensibilité?

Il est vrai que le public applaudit souvent à ces

sortes d'intonations fausses, et voilà ce qui égare encore tant d'orateurs et tant d'acteurs : du moment qu'ils s'aperçoivent que la multitude couvre d'applaudissemens leur exagération, leur amour-propre se trouve intéressé à la maintenir : car, de toutes les séductions, la plus puissante sans doute sur le cœur de l'homme, est celle qui promet les applaudissemens de la foule. Dès-lors on étudie les dispositions du public, on s'y conforme, et les principes de l'art sont sacrifiés à des goûts dépravés, à des caprices momentanés, fugitifs, et aussi vains que ceux qui les manifestent.

Et quels sont en effet ces hommes qui distribuent les applaudissemens aux cris de l'exagération? C'est presque toujours une foule ignorante, sans goût, sans principes, qui ne se laisse séduire que par ce qui l'étonne, et qui prend pour le talent suprême ce qui retentit le plus fort à ses oreilles : tourbe sans entrailles qui ne demande que du bruit, et qui n'aime à se repaître que de ce qui la transporte hors des limites de la nature. Ce sont des oisifs excédés de plaisirs, lassés de repos, d'un goût dédaigneux, à qui il faut sans cesse des attitudes nouvelles et des sensations toujours plus fortes. Voilà les hommes à qui on sacrifie les dispositions quelquefois les plus heureuses ; voilà ceux dont on envie, dont on provoque les applaudissemens. Certes, il faut convenir que c'est se contenter de bien peu de chose, ou plutôt que c'est se contenter de ce dont on devrait rougir : car, qui ne sait que ce ne sont point les louanges que l'on reçoit qui donnent la me-

sure du mérite de celui qui les obtient, mais la qualité des personnes qui les distribuent?

Les intonations outrées, quel que soit le principe qui les détermine, ont toujours une fin fâcheuse, qui devrait bien en corriger ceux qui s'y abandonnent. On ne tient pas long-temps à une exagération qui excède les forces de la nature; bientôt les flancs ne suffisent plus à tant d'efforts; la poitrine s'épuise; on n'a plus les moyens de nourrir ses tons; les intonations pleines disparaissent, et il ne reste à leur place qu'une voix aiguë, sèche, formée dans la gorge, dont les auditeurs finissent par être aussi fatigués que l'orateur: c'est une sorte de vengeance que la nature semble exercer, pour l'imprudent abandon que l'on a fait de ses moyens.

Voulez-vous, Messieurs, conserver à vos intonations le caractère et les charmes de la vérité? Ne sortez jamais des bornes qui vous sont imposées par la nature, et dans lesquelles vous savez vous contenir dans les communications ordinaires de la vie. C'est une grande erreur de croire qu'en parlant en public on doive déposer sa voix ordinaire et en prendre une d'une espèce tout-à-fait différente. La prononciation des discours oratoires a été de toutes parts défigurée par cette erreur. Gardez dans votre débit les tons que vous employez dans une conversation qui vous intéresse sérieusement, et n'en sortez jamais: c'est un malheur si la nature vous a refusé les moyens de vous faire entendre à de grandes distances; mais c'en serait un plus grand encore, si vous forciez votre voix. L'es-

sentiel ensuite, c'est de savoir conduire et ménager ses moyens, d'être maître de soi jusque dans les transports les plus animés, de s'écouter, de savoir mettre un juste frein aux élans d'une imagination trop vive ou d'une sensibilité trop ardente, et de ne point se laisser entraîner par ces guides si souvent dangereux dans leurs excès. Ayez encore le courage de regarder comme un outrage les applaudissemens d'une foule ignorante, capricieuse et corrompue : les hommes d'un goût sûr et épuré ne font pas autant de bruit que les premiers, ne sont pas même en aussi grand nombre ; mais leur opinion vaut bien la peine que vous imposiez silence aux séductions de votre amour-propre pour mériter leurs suffrages : d'ailleurs, elle triomphe tôt ou tard, et tandis que les vains applaudissemens dont votre orgueil pourrait se repaître se perdent dans les airs, les atteintes que vous porteriez aux principes de l'art sont déférées aux jugemens de la saine raison ; le prestige de vos faux talens tomberait, et vous finiriez par n'obtenir nulle part le prix de vos efforts.

*Des intonations qui expriment désagréablement, et qui résultent de quelque vice de l'organe vocal.*

Toutes les intonations fausses sont en général désagréables ; mais toutes ne le sont pas sous le même rapport : les unes offensent l'esprit, le goût, et les autres offensent l'oreille ; c'est de ces dernières que je veux parler ici. Heureux ceux que la nature a doués d'une voix sonore, pleine, facile, harmonieuse et sans

défaut! chez eux les intonations, si elles sont justes d'ailleurs, n'ont jamais que des charmes pour les auditeurs, et leur empire est irrésistible. Mais combien l'oreille est désagréablement affectée, quand les inflexions oratoires sont transmises par des voix à qui la nature semble avoir refusé tous ses dons! Si les difformités de la voix humaine étaient sans remède, j'avoue qu'il y aurait quelque dureté d'en peindre les désagrémens, car ce serait pour ceux que ces défauts regardent, un outrage en pure perte; mais comme j'ai l'expérience que rien ne résiste sous ce rapport au travail et à un exercice opiniâtre, je vais essayer de décrire les inconvéniens qui résultent pour le débit public des vices dont je parle, afin de porter ceux qui se destinent à la carrière oratoire, à les corriger.

Les *voix factices* sont celles qui me frappent d'abord. Il est peu d'hommes qui sachent résister à la séduction de grossir et d'étendre leurs avantages. Que fait-on pour cela? On altère la nature, on la modifie et quelquefois même on fait disparaître tous ses dons, pour leur substituer des agrémens étrangers dont on espère plus de succès. Tels sont les lecteurs à voix factices. Les uns n'ayant reçu de la nature qu'une voix faible, y renoncent, et par des efforts qui attaquent et forcent en eux tous les ressorts de l'organe vocal, parviennent à s'en faire une monstrueuse qui n'a aucune sorte de rapport avec la première; d'autres, dans l'espoir de donner à leur débit plus de consistance et à leurs inflexions plus de volume, s'en font une toute gutturale; d'autres croient remédier à l'insuffisance de leurs

moyens en prenant une voix aiguë, perçante, et prise dans le plus haut ton.

Toutes ces voix factices sont incapables de bonnes et de belles intonations, parce qu'il est impossible de maîtriser des facultés arrachées par violence à la nature, et de leur faire subir les modifications nécessaires à l'intérêt des choses qu'on veut transmettre : ce sont des instrumens toujours inflexibles, toujours désagréables dans leurs effets. J'ai entendu des orateurs qui, après un son vigoureux, ouvrage de leurs efforts, retombaient tout-à-coup dans leur voix naturelle et frêle, et dont le débit formait un mélange bizarre de tons forts et faibles, insupportable à l'oreille. Qui n'a pas été révolté des intonations produites par ces voix, formées uniquement dans la gorge, de leur rudesse, de leur âpreté et de leur discordance? Et ces voix aiguës, perçantes et prises dans la tête, quel charme pourraient-elles avoir, quand l'oreille en est assourdie, et, à chaque instant, blessée?

Il est donc vrai qu'il n'y a que les moyens accordés par la nature, qui puissent servir de base aux belles intonations oratoires : ce sont ces moyens qu'il faut uniquement cultiver et employer dans le débit public. S'ils sont trop faibles, qu'on les fortifie par l'exercice ; mais qu'on ne les change pas. Rien ne résiste à un travail qui n'a uniquement pour objet que de corriger les imperfections de la nature. J'ai vu les voix les plus faibles acquérir, par degrés et à la faveur d'un exercice soutenu, de la consistance et de la force ; les voix les plus dures s'assouplir ; les voix les plus fausses ac-

quérir une justesse exacte; mais c'étaient toujours les mêmes voix : il n'y avait rien de changé en elles que les imperfections qui les déparaient. Il en est de la voix humaine comme d'un instrument de musique : tout ce que l'on peut entreprendre avec succès vis-à-vis de l'un et de l'autre, c'est de les adoucir, de les perfectionner et d'en tirer des sons justes et agréables, mais non pas de changer leur nature et d'en faire résulter des sons qui ne seraient point analogues à leur destination.

Mais les voix factices ne sont pas les seules susceptibles d'intonations désagréables; celles qui sont frappées de quelque vice physique ont encore le même désavantage. Ecoutez un lecteur qui *nasonne*, qui *bégaye* ou qui *grassaye*; les intonations les plus justes perdent leur charme, en passant à travers son organe, ou plutôt elles en sortent à jamais flétries et dénaturées. Le nasonnement surtout les rend intolérables, et quiconque ne s'est pas corrigé de ce défaut, ne devrait jamais prétendre aux fonctions oratoires; car il n'est pas possible de présenter une difformité vocale plus désagréable à l'oreille. Heureusement, tous ces vices peuvent être atténués et même entièrement corrigés à force de travail. Il y a des exemples frappans de ce succès, et je pourrais en citer plusieurs. Tout dépend pour cela des soins d'un maître qui, ramenant son élève aux premiers élémens du langage, renouvelle, en quelque sorte, son articulation, et le force, par degrés, à des sons justes et corrects. C'est un grand ouvrage sans doute; quelquefois fort long et

très difficile : mais enfin il peut s'exécuter, surtout quand celui qui est atteint de quelqu'un des vices dont je parle, en sent fortement les inconvéniens, et veut à tout prix s'en corriger. J'ai connu un jeune étudiant *en droit* qui nasonnait d'une manière effroyable ; mais l'enthousiasme de l'art oratoire était dans son cœur, et il était vivement affecté de l'obstacle qui s'opposait à ses succès. Sa docilité, sa patience et ses efforts, secondés par mes soins, m'ont procuré l'inexprimable satisfaction de réformer, en quelque sorte, son organe vocal, et de le rendre digne de la carrière qui était l'objet de tous ses vœux.

Je place encore au rang des voix fatales aux belles intonations, celles qui ne sont point d'accord avec le sexe de l'individu qui parle, c'est-à-dire les voix efféminées dans un homme et les voix mâles dans une femme. La seule inconvenance de leurs intonations révolte et afflige. On n'aime point à voir la nature en contradiction avec elle-même, surtout dans les circonstances où il ne s'agit point de montrer, comme un phénomène curieux, ses écarts et ses erreurs ; mais sa perfection et ses beautés. J'ai été témoin de la surprise manifestée au théâtre par un homme qui entendait, pour la première fois, une de nos actrices les plus célèbres : jamais ses oreilles ne purent se familiariser avec les intonations de cette actrice, qui lui semblaient si peu d'accord avec son sexe. Cependant quel talent fut jamais plus propre à dédommager de cette inconvenance ! Les intonations efféminées dans un homme sont encore plus révoltantes : il est impossible

qu'elles puissent avoir quelque charme pour les oreilles ou pour le cœur, parce que le renversement des lois de la nature est plus sensible encore et plus outrageant. Je ne connais pas de moyen pour rectifier et corriger ces vices singuliers de la voix humaine : tout ce que je puis dire à ceux qui en sont atteints, c'est qu'ils ne sont nullement propres aux fonctions oratoires, parce que, dans cette carrière, plus que dans toute autre, rien n'est juste et vrai, qu'autant que les convenances parfaites de la nature sont observées.

Enfin les voix sombres, ténébreuses, sourdes et tristes sont peu propres aux belles intonations oratoires : elles ne peuvent ni agiter, ni émouvoir, ni attendrir, parce qu'elles sont privées de ces heureuses variétés, de ces nuances délicates qui embrassent le cœur humain tout entier, et en expriment toutes les émotions ; elles touchent de trop près d'ailleurs à la triste et froide monotonie qui, comme je l'ai dit ailleurs, dessèche et flétrit tout ce qu'elle transmet. Ces sortes de voix n'ont d'avantage que lorsqu'il s'agit de peindre la sombre terreur des tombeaux, les idées lugubres, les sentimens mélancoliques, les projets ténébreux d'une barbarie profonde et calme, ou d'un fanatisme froidement atroce. Partout ailleurs elles sont déplacées, et leur action sur les âmes est désagréable et sans effet.

---

*Des Intonations d'imitation.*

L'art de la parole a, dans tous les temps et dans toutes les carrières qui sont de son domaine, produit des modèles qui en ont été à-la-fois l'ornement et la gloire. Les *Gerbier* et les *Servan* au barreau, les *Massillon* et les *Bossuet* dans la chaire sacrée, les *Laharpe* et les *D'Alembert* dans le sanctuaire des beaux-arts, les *Mirabeau* dans les tribunes politiques, les *Lekain* et les *Talma* au théâtre, tous ces hommes et tant d'autres dont les noms sont fameux, resteront immortels dans les fastes de l'éloquence française : mais, si leur célébrité fut un bienfait pour la perfection de l'art oratoire, on peut dire, d'un autre côté, que, par l'abus qu'en ont fait tant d'hommes que l'admiration précipitait sur leurs pas, cette même célébrité s'est changée en véritable fléau pour l'art de la parole. Dans tous les temps, il a existé de ces imprudens copistes du talent qui ont trouvé leur tombeau dans l'ouvrage même de leur insensée imitation. Les anecdotes, à ce sujet, ne me manqueraient pas, si je pouvais les citer ici; mais je n'en veux d'autre exemple que le vertige qui semble avoir saisi, de nos jours, la plupart des jeunes gens qu'entraînent les brillantes séductions de l'art de la parole, et qui mettent tous leurs soins et toute leur étude à copier les inflexions du maître de notre scène tragique. Il n'est pas une société, pas une assemblée littéraire, pas un théâtre, soit de la capitale soit de la province, où l'on ne rencontre des

hommes qui se traînent sur les traces de ce grand tragédien, et qui cherchent à le reproduire avec tous les prestiges de son inimitable talent. J'ai connu un jeune homme, à qui la passion du théâtre était venue, parce qu'après de longs essais, et après avoir tourmenté et dénaturé de cent manières sa voix, il s'était imaginé entendre enfin résonner à son oreille, les hautes intonations de son modèle; je l'ai suivi dans les essais de sa présomption. Qu'ai-je vu? Un homme qui avait étouffé, sous une misérable parodie, toutes ses dispositions naturelles, qui criait à tort et à travers, qui s'abandonnait à une fougue monotone aussi froide que maladroitement impétueuse, qui grimaçait horriblement; un homme dont les mouvemens, le geste, la marche et les poses étaient dans une insoutenable contradiction avec toutes les situations de son personnage; dont les intonations, au lieu d'être graves et imposantes, étaient sourdes et caverneuses; dont les éclats, au lieu d'être pénétrans et empreints de sentiment, déchiraient inutilement les oreilles; dont la chaleur était toute en explosions de poitrine, en expressions machinales.

Je dirai à tous les copistes du modèle dont il s'agit, ce qu'il m'a été permis de dire au jeune homme dont je vous parle. « Hé bien! oui, j'en conviens, puisque vous le voulez; vous êtes réellement parvenus à imiter la voix et les autres expressions extérieures de *Talma:* on croit l'entendre, quand on vous entend. Mais, en lui empruntant ses moyens, avez-vous pris aussi son âme? Et la vôtre est-elle d'une trempe à se concilier

avec ce que vous lui avez dérobé ? Ignorez-vous que c'est l'âme qui imprime au jeu de *Talma* toute sa sublimité ? Que c'est elle qui repose toute entière dans ses regards, quand il s'agit d'exprimer une passion vigoureuse ; que c'est elle qui parle dans tous les muscles de sa physionomie, qui trouble et qui agite tout son être. Ignorez-vous que c'est elle qui donne la vie à ses inflexions, qui les empreint de sa puissance et de sa force ; que tout, en un mot, se trouve tellement coordonné entre son âme et ses moyens extérieurs, que ces derniers ne seraient rien, que dis-je, seraient même quelquefois des imperfections, si un prestige indéfinissable, mais qui émane de l'âme, ne venait les couvrir de son admirable ascendant ? Que devriez-vous donc faire avant tout, en cherchant à imiter, comme vous le faites, ce modèle ? Ce serait de vous approprier son âme ; mais c'est impossible. L'organisation de l'homme ne comporte pas plus d'identité dans ses moyens intellectuels, que dans les traits de la physionomie. Il ne vous reste donc qu'à appliquer les facultés de votre âme à des moyens qui ne sont pas faits pour elle, qui ne sont point en analogie parfaite avec sa manière particulière de sentir, et voilà précisément ce qui établit la discordance et le désordre qui existent nécessairement dans votre imitation ; voilà ce qui vous constitue et qui vous constituera toujours des copistes aussi ridicules que maladroits. »

Quant à vous, Messieurs, gardez-vous de vous laisser jamais aller à cette détestable manie d'imitation dont je vous trace ici les inconvéniens et les dangers.

Soyez toujours ce que la nature a voulu que vous fussiez : quand on a cultivé son âme et développé par l'exercice et par l'étude, ses facultés, elle a toujours assez de puissance pour suffire seule et sans le secours d'aucune expression empruntée, à ses mouvemens. Considérez d'ailleurs quelle espèce de honte s'attache à cette servilité d'un individu qui se constitue la copie d'un autre? N'est-ce pas faire un aveu public de son insuffisance, et ressembler à peu près à un homme qui, se sentant trop faible pour marcher seul et sans secours, emprunte des appuis étrangers qui ne servent qu'à attester sa disgrâce, et qu'à le conduire péniblement à son but? Non que je veuille vous interdire de puiser dans les modèles de l'art oratoire, tout ce qui pourra contribuer à perfectionner vos dispositions réelles, tout ce qui sera d'accord avec votre manière d'être et de sentir; car c'est en cela seul que consiste la bonne et salutaire imitation des modèles, et non à s'approprier servilement le son de leur voix, leurs gestes et leurs autres expressions extérieures, pour avoir la vaine gloire de leur ressembler. La seule vue d'une figure de *Michel-Ange* en apprit plus à *Raphaël,* que n'auraient pu faire tous les essais d'une imitation matérielle; mais c'est que *Raphaël* avait en lui le germe de la perfection, le sentiment du beau et du vrai, et qu'il lui suffit d'en voir une fois le modèle, pour le saisir, l'atteindre et le surpasser.

Un autre genre d'imitation contre lequel je dois m'élever encore, est celui qui regarde les lectures dramatiques que l'on fait dans les assemblées littéraires,

ou dans les réunions de société. La plupart de ceux qui se chargent de ces lectures croient devoir employer les intonations théâtrales, et aspirent à produire à eux seuls la même illusion que plusieurs acteurs sur la scène. Cette entreprise est vaine et blesse même les convenances. Elle est vaine, parce que les situations ne sont pas les mêmes et ne la permettent pas. Sur le théâtre, tout aide à l'illusion et au prestige; la scène, les décorations, les costumes, une action soutenue et suivie dans tous ses développemens. Dans un cercle, tout les détruit; l'isolement du lecteur, son immobilité, la simplicité de ses moyens, et le peu d'intérêt qu'inspire en général une action morcelée. Sur le théâtre, le même acteur n'abandonne jamais son personnage, et son unique soin est de le reproduire après les repos d'une interlocution qui lui laissent le temps de prendre haleine et de se recueillir. Dans un cercle, au contraire, il faut que le lecteur s'identifie rapidement et sans repos, avec tous les personnages qui sont mis en scène, qu'il donne à chacun son langage, ses intonations et son caractère; qu'il peigne tour-à-tour leurs sentimens les plus opposés, qu'il s'adapte aux situations les plus variées. Il faut l'avouer, cette tâche est presque au-dessus des forces humaines. D'ailleurs les convenances même sont blessées par cette prétention. Les hautes intonations théâtrales ne conviennent point dans un cercle, elles assourdissent et fatiguent par l'effet du rapprochement des individus. Voilà pourquoi jamais une lecture dramatique de société ne peut et ne doit avoir le caractère de la haute décla-

mation théâtrale; voilà pourquoi je conseillerais toujours à ceux qui voudraient s'exercer dans ce genre, de ne point affecter dans ce cas les grandes intonations de la scène. J'ai vu les plus beaux talens échouer dans cette tentative. Il est un juste milieu plein de charmes et dont les bons esprits savent se contenter, parce qu'ils jugent sainement des convenances. Correction dans le langage, justesse dans les intonations, pureté de prononciation, exactitude de diction; voilà les bases essentielles de toute lecture de société.

## DIXIÈME LEÇON.

### V.

*Des mouvemens divers dont l'âme est susceptible; des figures et des pensées qui les expriment dans le discours, et de la correspondance des intonations avec ces mouvemens et leur expression.*

J'ai parcouru jusqu'à ce moment, Messieurs, tous les principes qui peuvent se rattacher aux intonations oratoires considérées en elles-mêmes; j'ai traité successivement de la nécessité de les joindre à toute diction publique, de l'étendue des facultés de la voix humaine pour suffire à leurs diverses modifications; des avantages particuliers que présente pour la même fin la langue française, et enfin des vices dont les intonations peuvent être généralement frappées.

Dans cette leçon et dans ses divisions successives, je

me propose de vous présenter l'application de ces principes, et d'entrer dans le détail du caractère particulier de chaque intonation, du moins de celles qui jouent le plus grand rôle dans les discours oratoires.

Pour procéder avec ordre dans ce dessein, et pour lui donner en même temps tous les appuis qui peuvent en assurer le succès; je vais commencer par tracer le tableau des divers mouvemens de l'âme, et c'est de cette base que je partirai pour vous indiquer quelles sont les figures qui les expriment dans le discours, et par une conséquence naturelle, quel doit être le caractère des intonations qui y répondent. Je ne pense pas qu'on puisse remonter à des principes plus sûrs. Les intonations étant en effet une affection ou modification qui arrive à notre voix, lorsque, passant d'un état tranquille à un état agité, notre âme est émue de quelque passion ou de quelque sentiment vif : il est naturel que nous cherchions à connaître quelles sont ces passions ou ces sentimens vifs dont notre âme peut être affectée, afin que nous puissions en déduire avec certitude le caractère particulier des modifications de la voix, ou, ce qui est la même chose, des intonations qui y répondent. Tel est le plan général que je suivrai dans cette importante section de mon cours.

*Tableau des mouvemens de l'âme, et des figures qui y répondent dans le discours.*

Montaigne a dit de l'âme : « L'agitation est sa vie et « sa grâce. »

Son action en effet, que l'on me passe la comparaison, peut se concevoir sous l'image des directions qui suivent les mouvemens du corps.

Ou l'âme s'élève, ou elle s'abaisse; ou elle s'élance en avant, ou elle se replie sur elle-même; ou elle se contient et s'observe, ou elle déborde de toutes parts; ou elle penche de tous les côtés chancelante et irrésolue, ou elle bouillonne et se roule sur elle-même comme un globe de feu sur son axe.

Aux mouvemens de l'âme qui s'élève, répondent tous les transports de l'*admiration*, de l'*exclamation*, de l'*enthousiasme*, du *ravissement*; ceux de l'*invocation*, de l'*imprécation*, des *vœux ardens et passionnés*, de la *révolte contre le ciel*, de l'*horreur du crime et des vices de notre nature.*

Aux mouvemens de l'âme qui s'abaisse, répondent les expressions de la *plainte*, des *supplications*, celles des *humbles prières*, du *découragement*, du *repentir*, de *tout ce qui implore grâce ou pitié.*

Aux mouvemens de l'âme qui s'élance en avant, répondent le *desir impatient*, l'*instance vive et redoublée*, l'*interrogation*, l'*apostrophe*, le *reproche*, la *menace*, l'*insulte*, la *résolution* et l'*audace*, *tous les actes en un mot d'une volonté ferme et décidée, impétueuse et violente.*

Aux retours de l'âme sur elle-même, répondent les expressions de la *surprise mêlée d'horreur ou d'effroi*, de la *répugnance*, de la *honte*, de l'*épouvante*, du *remords*, de *tout ce qui réprime le penchant, renverse la résolution ou la volonté.*

A la situation de l'âme qui se contient, se modère et observe tous ses mouvemens, répondent les figures de la *déférence*, des *égards*, du *respect*, de la *flatterie*, de la *complaisance*, de l'*hypocrisie*, celles des *allusions*, des *réticences*, de l'*ironie*, de l'*artifice et du manège*.

Aux agitations de l'âme qui déborde de toutes parts, répondent les transports d'une *joie excessive*, d'un *mécontentement extrême*, de la *colère qui éclate*, d'une *douleur violente* et qui ne se contient plus, d'une *misanthropie universelle*, d'une *indignation qui n'est plus retenue*, d'un *désespoir affreux*, d'un *délire furieux*.

Aux mouvemens de l'âme qui hésite et penche de tous les côtés chancelante et irrésolue, répondent les figures de la *dubitation*, de l'*incertitude*, de l'*inquiétude* et de la *perplexité*, du *balancement des idées et des sentimens*, de la *prudence qui combine ses moyens et qui en calcule les effets*.

Enfin, aux mouvemens de l'âme qui bouillonne et roule sur elle-même, répondent les expressions de la *rage concentrée*, des *projets de la vengeance*, des *desseins de la haine et de l'envie*, et *des soupçons jaloux*.

Voilà, Messieurs, toute l'histoire des mouvemens de l'âme et le tableau général de leur expression dans le discours. Reprenons maintenant chacun de ces mouvemens, et tâchons d'assigner aux intonations principales qui y répondent, le caractère particulier qu'elles doivent avoir dans les lectures soutenues.

# I.

## *Des intonations qui répondent aux mouvemens de l'âme qui s'élève.*

Le caractère général des intonations qui répondent aux mouvemens de l'âme qui s'élève, est d'être hautes, vives et passionnées. En s'exprimant par l'*admiration* ou l'*invocation*, l'âme se porte toute entière vers l'objet qu'elle admire ou vers celui qu'elle invoque; elle semble vouloir franchir les distances qui l'en séparent, et se mettre en quelque sorte en sa présence pour l'intéresser plus vivement à ses vœux.

Il faut toujours que les intonations de ce genre soient fortement détachées du corps du discours et fassent une exception frappante à tout ce qui les environne; outre cela, elles doivent avoir le caractère particulier du sentiment qui les inspire, comme on le verra par les détails et les exemples suivans.

### *Des intonations de l'admiration et du ravissement.*

Dans l'*admiration* et le *ravissement*, l'âme s'élève avec satisfaction, et jouit avec charmes du tableau qu'elle contemple ou qu'elle se représente. Quant aux intonations qui répondent à cet état de l'âme, tout doit annoncer en elles le sentiment vif dont elle est pénétrée, la joie qu'elle éprouve ou la surprise agréable dont elle est frappée. Il y a à-la-fois de l'enthousiasme,

de l'emphase et de l'exaltation. Tout doit être dit dans le genre admiratif dans le morceau suivant.

*Louis XIV et son siècle.*

Ciel! quel pompeux amas d'esclaves à genoux
Est aux pieds de ce roi qui les fait trembler tous !
Quels honneurs! quels respects ! jamais roi dans la France
N'accoutuma son peuple à tant d'obéissance.
Je le vois, comme vous, par la gloire animé,
Mieux obéi, plus craint, peut-être moins aimé.
Je le vois, éprouvant des fortunes diverses,
Trop fier dans ses succès, mais ferme en ses traverses ;
De vingt peuples ligués, bravant seul tout l'effort,
Admirable en sa vie, et plus grand dans sa mort.
Siècle heureux de Louis, siècle que la nature,
De ses plus beaux présens doit combler sans mesure ;
C'est toi qui, dans la France, amènes les beaux-arts ;
Sur toi tout l'avenir doit porter ses regards ;
Les Muses à jamais y fixent leur empire ;
La toile est animée et le marbre respire.
Quels sages, rassemblés dans ces augustes lieux,
Mesurent l'univers et lisent dans les cieux,
Et dans la nuit obscure, apportant la lumière,
Sondent les profondeurs de la nature entière ?
L'erreur présomptueuse à leur aspect s'enfuit,
Et vers la vérité le doute les conduit.
Et toi, fille du ciel, toi, puissante harmonie,
Art charmant, qui polis la Grèce et l'Italie,
J'entends de tous côtés ton langage enchanteur,
Et tes sons, souverains de l'oreille et du cœur !

VOLTAIRE. *Henriade, Chant VII.*

Quelquefois, l'admiration s'élève jusqu'aux plus grands objets, jusqu'aux tableaux de la magnificence des œuvres du Créateur : alors les intonations prennent un plus haut caractère de dignité, de pompe et d'enthousiasme. L'admiration est au comble; rien ne contient plus son essor; elle éclate et décrit avec les inflexions les plus riches.

*La grandeur de Dieu imprimée dans ses œuvres.*

Oui, c'est un Dieu caché que le Dieu qu'il faut croire;
Mais, tout caché qu'il est, pour révéler sa gloire,
Quels témoins éclatans, devant moi rassemblés!
Répondez, cieux et mers, et vous, terre, parlez!
Quel bras peut vous suspendre, innombrables étoiles?
Nuit brillante, dis-nous qui t'a donné tes voiles?
O cieux, que de grandeur et quelle majesté!
J'y reconnais un maître à qui rien n'a coûté,
Et qui, dans vos déserts, a semé la lumière,
Ainsi que dans nos champs, il sème la poussière.
Toi qu'annonce l'aurore, admirable flambeau,
Astre toujours le même, astre toujours nouveau,
Par quel ordre, ô soleil! viens-tu du sein de l'onde,
Nous rendre les rayons de ta clarté féconde?
Tous les jours je t'attends, tu reviens tous les jours.
Est-ce moi qui t'appelle, et qui règle ton cours?

RACINE le fils.

*Des intonations exclamatives.*

*L'exclamation* s'emploie dans toutes les occasions où l'âme est agitée avec violence, dans des momens de

surprise, de ravissement, de colère, de joie ou de douleur, de dépit ou de haine. Le cœur est censé alors tellement pénétré du sentiment qui l'affecte, que, ne pouvant suffire à la plénitude des mouvemens qui l'entraînent, ni trouver des expressions convenables à sa situation, il éclate en transports et en interpellations.

Les phrases exclamatives sont suffisamment caractérisées dans le discours, pour qu'un orateur ne se méprenne jamais sur leur nature; elles sont ordinairement précédées des interjections *ô ! oh ! ah ! hélas !* ou des pronoms absolus *que, quoi, quel, combien,* etc.; et elles sont toujours terminées par le signe (!) comme dans ces phrases : O ciel ! — Oh que cela est beau ! — Ah malheureux ami ! — Hélas, tout est perdu ! — Que son farouche orgueil le rendait odieux ! — Quoi, sa rage à mes yeux perd toute retenue ! — Quel exemple frappant de l'humaine faiblesse ! — Combien vous m'êtes cher !

Cependant, il est beaucoup de phrases qui ne sont précédées par aucun des signes exclamatifs, et qui appartiennent néanmoins au genre de l'exclamation. Mais c'est alors leur construction et le sentiment qu'elles expriment qui en déterminent le caractère; comme dans les vers suivans :

Par quelle trahison le cruel m'a déçue !
Moi, je voulais partir aux dépens de ses jours !

Moi, régner ! moi, ranger un Etat sous ma loi,
Quand ma faible raison ne règne plus sur moi !

D'un amour criminel Phèdre accuse Hippolyte !

Enfin, l'exclamation est quelquefois renfermée dans une seule expression de sentiment ; telles sont les exclamations suivantes : — Misérable ! — Traître ! — Le perfide !—Barbare que vous êtes !—Grands dieux ! Juste ciel ! etc.

Dans toutes ces exclamations, l'intonation doit avoir un caractère si marqué d'expression, que jamais on ne puisse confondre le sentiment qui l'inspire avec d'autres sentimens, et surtout avec l'interrogation dont l'exclamation approche de si près. Les tons exclamatifs jouent un très grand rôle dans tous les discours animés, et il importe plus qu'on ne saurait l'imaginer, que leur expression soit toujours juste et véritable. Mille nuances de sentiment disparaissent quand l'exclamation est méconnue. Que dis-je, le sens même du discours en est quelquefois tellement altéré, que l'auditeur entend toute autre chose que ce qu'on voulait lui dire.

Mais il ne suffit pas de sentir et de faire sentir une exclamation quelconque, il faut encore lui donner le caractère qui convient au sentiment auquel elle s'attache ; car, comme je l'ai dit, les exclamations sont le langage de toutes les passions. La seule interjection *ô*, peut s'appliquer à tous les mouvemens possibles de l'âme ; mais elle doit avoir dans la bouche du lecteur la teinte de l'émotion qui la produit.

Quant aux inflexions exclamatives en elles-mêmes, leur propriété est de se faire surtout remarquer au commencement des phrases qui renferment l'exclamation, par un ton de voix élevé, très expressif, et pas-

sionné en raison du sentiment qu'il s'agit de transmettre. Dans les phrases qui sont précédées du signe exclamatif, l'intonation passionnée tombe sur ce signe, et le reste de la phrase est dit en employant des tons qui descendent jusqu'au dernier terme où la voix tombe et termine l'idée ; comme dans ces exclamations : O mère infortunée! — O bonté trop mal récompensée! — Que ce bienfait m'est cher!

Quand les phrases exclamatives ne sont point précédées du signe grammatical qui en détermine le caractère, et que l'exclamation n'est que dans le sentiment, alors l'intonation change de nature et demande à être conduite différemment : on pressent surtout une exclamation de cette sorte à la fin des phrases où la voix se soutient dans une inflexion élevée et propre à peindre le sentiment dont l'âme est agitée; comme dans ces vers :

Moi jalouse! et Thésée est celui que j'implore!
Mon époux est vivant, et moi je brûle encore!

## EXEMPLES DE DIVERSES SORTES D'EXCLAMATIONS

### EN VERS ET EN PROSE.

*Exclamation d'une âme douloureusement importunée du fardeau et des convenances du pouvoir.*

Heureux qui, satisfait de son humble fortune,
Libre du joug superbe où je suis attaché,
Vit dans l'état obscur où les dieux l'ont caché!

RACINE. *Iphigénie.*

*Exclamation plaintive arrachée par le même sentiment.*

Encor si je pouvais, libre dans mon malheur,
Par des larmes du moins soulager ma douleur!

*Id.*

*Exclamations de ravissement, d'admiration et de surprise agréable.— Iphigénie en revoyant son père.*

Quel plaisir de vous voir et de vous contempler
Dans ce nouvel éclat dont je vous vois briller!
Quels honneurs! quel pouvoir! déjà la renommée,
Par d'étonnans récits, m'en avait informée.
Mais, voyant de plus près ce spectacle charmant,
Je sens croître ma joie et mon étonnement.
Dieux! avec quel plaisir la Grèce vous révère!
Quel bonheur de me voir la fille d'un tel père!

*Id.*

*Exclamations d'horreur et de reproche.—Abner à Mathan.*

Hé quoi! Mathan! d'un prêtre est-ce là le langage?
Moi, nourri dans la guerre aux horreurs du carnage,
Des vengeances des rois ministre rigoureux,
C'est moi qui prête ici ma voix aux malheureux!
Et vous qui leur devez des entrailles de père,
Vous, ministre de paix dans les temps de colère,
Couvrant d'un zèle faux votre ressentiment,
Le sang à votre gré coule trop lentement!

*Id., Athalie.*

*Exclamations douloureuses d'un père qui pleure la mort de ses enfans.*

« Malheureux d'avoir été père et d'avoir vécu si longtemps! Hélas! cruelles destinées, pourquoi n'avez-vous pas fini ma vie, ou à la chasse du sanglier de Calydon, ou au premier siége de Troie? Je serais mort du moins avec gloire et sans amertume. Maintenant, je traîne une vieillesse douloureuse, méprisée et impuissante. O mon fils! ô mon fils! ô mon cher Pisistrate! quand je perdis ton frère Antiloque, je t'avais pour me consoler; je ne t'ai plus; rien ne me consolera, tout est fini pour moi. Antiloque! Pisistrate! ô chers enfans! je crois que c'est aujourd'hui que je vous perds tous deux; la mort de l'un r'ouvre la plaie que l'autre avait faite au fond de mon cœur. Qui fermera mes yeux? qui recueillera mes cendres? O cher Pisistrate! tu es mort comme ton frère, en homme de courage; il n'y a que moi qui ne puis mourir! »

FÉNÉLON. *Télémaque.*

*Exclamations de bienveillance et d'amour des hommes.*

O humanité! penchant généreux et sublime; qui vous annoncez dans notre enfance, par les transports d'une tendresse naïve; dans la jeunesse, par la témérité d'une confiance aveugle; dans le cours de notre vie, par la facilité avec laquelle nous contractons de nouvelles liaisons! O cris de la nature, qui retentissez d'un bout de l'univers à l'autre, qui nous remplissez de remords, quand nous opprimons nos semblables; d'une volupté pure, quand nous pouvons les soulager! ô amour! ô amitié! ô bienfaisance! sources intarissables de biens et de douceurs! ah! les hom-

mes ne sont malheureux que parce qu'ils refusent d'entendre votre voix !

BARTHÉLEMY. *Voy. d'Anacharsis.*

*Des intonations de l'invocation.*

Les intonations de l'*invocation* sont toujours élevées, pressantes, vives et animées ; elles sont inspirées par le desir d'une intervention supérieure pour l'exécution d'un projet ; par le besoin d'associer à ses desseins une puissance surnaturelle, capable d'en assurer le succès. C'est le cri de la faiblesse de l'homme, et un appel au secours dont il sent qu'il a besoin pour venir à bout de ses projets, ou pour détourner les dangers dont il est menacé. L'âme alors sort toute entière de son enveloppe et s'élève avec force vers l'être qu'elle invoque ; elle exalte sa puissance ; elle rend hommage à ses bienfaits ; elle le sollicite, le conjure de se rendre à ses vœux ; elle emploie pour le toucher les inflexions les plus affectueuses, les tons les plus pressans ; elle leur donne à chaque instant un nouveau caractère de force et d'expression : rien de faible, rien de languissant dans l'exposition de ses desirs ; ses instances suppliantes redoublent à mesure qu'elle les développe ; et elle ne les termine que lorsqu'elle croit être assurée de l'intervention puissante qu'elle sollicite.

*Invocation à la Vérité.*

Descends du haut des cieux, auguste vérité ;
Répands sur mes écrits ta force et ta clarté ;

Que l'oreille des rois s'accoutume à t'entendre ;
C'est à toi d'annoncer ce qu'ils doivent apprendre ;
C'est à toi de montrer aux yeux des nations
Les coupables effets de leurs divisions.
Dis comment la discorde a troublé nos provinces ;
Dis les malheurs du peuple et les fautes des princes :
Viens, parle ; et, s'il est vrai que la fable autrefois
Sut à tes fiers accens mêler sa douce voix,
Si sa main délicate orna ta tête altière,
Si son ombre embellit les traits de ta lumière,
Avec moi, sur tes pas, permets-lui de marcher,
Pour orner tes attraits et non pour les cacher.

VOLTAIRE. *Henriade.*

*Les vœux adressés à l'Eternel* pour intéresser sa bonté au succès d'une entreprise, au rétablissement de la prospérité publique, ou à la conservation des jours d'un prince qui fait le bonheur de ses peuples, sont encore du genre de l'invocation. La seule différence qui existe entre les intonations propres à ces sortes d'invocations et celles qui conviennent aux invocations profanes, consiste dans le caractère fondamental des tons avec lesquels on doit exprimer les premières. Les vœux que l'on expose doivent sans doute être pressans et animés, mais ils doivent être en même temps graves, solennels et religieux. Il y a une grande différence entre invoquer les muses ou quelqu'autre puissance fabuleuse, et invoquer l'Etre suprême ; et cette différence doit être sensiblement marquée dans le langage des intonations. Elles seront moins élevées, moins libres, et plus majestueuses.

*Invocation religieuse.*

Grand Dieu ! c'est vous seul qui donnez les bons rois aux peuples, et c'est le plus grand don que vous puissiez faire à la terre. Vous tenez encore entre vos mains l'enfant auguste que vous destinez à la monarchie. Son âge, son innocence, le laissent encore l'ouvrage commencé de vos miséricordes ; il n'est pas encore sorti de dessous la main qui le forme et l'achève. Grand Dieu ! il est encore temps, formez-le pour le bonheur des peuples à qui vous l'avez réservé, et que cette prière, si souvent renouvelée, ne lasse pas votre bonté, puisqu'elle intéresse si fort le salut et la félicité d'une nation que vous avez toujours protégée.

MASSILLON.

Enfin, toutes les élévations de l'âme vers les puissances surnaturelles, de quelque nature qu'elles soient, sont du genre de l'invocation, et sont soumises aux mêmes lois, quant aux intonations propres à les caractériser. Ainsi, lorsqu'on dit : *J'en atteste les dieux ! — Dieu que je prends à témoin ! — Ciel, vous l'entendez*, etc. ; c'est toujours avec une intonation élevée et fortement caractérisée que ces sortes d'élévations doivent être exprimées. C'est un mouvement de l'âme qu'il importe toujours de faire sentir et de détacher sensiblement du reste du discours. Quelquefois ce mouvement se trouve confondu avec d'autres sentimens aussi animés : n'importe ; il n'en faut pas moins le nuancer par l'expression ; comme dans le vers suivant :

Que vous importe, *ô Dieux !* sa joie et son dépit ?

Où l'on voit que l'exclamation, *ô dieux !* forme un sentiment particulier qui ne doit point être confondu avec le sentiment interrogatif du reste de la phrase. Il en est de même de toutes les autres élévations de l'âme, quelque part qu'elles se trouvent, et quel que soit leur caractère.

### *Des intonations de l'imprécation.*

*L'imprécation* est la dernière crise du sentiment le plus violent auquel le cœur de l'homme puisse être entraîné. Quand il a épuisé tout ce que l'indignation, la colère, la rage ou la fureur peuvent lui suggérer de reproches ou de menaces; reconnaissant en quelque sorte l'insuffisance de ces moyens, et ne pouvant les excéder, il appelle à son secours tout ce qui existe dans la nature pour l'intéresser à sa vengeance. Dans ce dernier effort, il rassemble sur la tête de l'objet de ses fureurs tous les maux possibles. Il anime les élémens, il ouvre les abîmes des mers, de la terre et des enfers; il fait descendre les feux du ciel; il soulève, il arme tous les peuples pour la destruction de son ennemi, il le livre à l'exécration des siècles, il l'abandonne aux furies vengeresses, il se repaît du spectacle de ses entrailles déchirées et palpitantes, il se fait un plaisir de ses tourmens. Telle est l'imprécation.

On sent dès-lors quelle doit être la force, l'énergie et la véhémence des intonations qui conviennent à ce mouvement de l'âme, et sur quel caractère fondamental elles doivent poser. Tout ce que la rage im-

puissante peut causer de désordre, de frémissemens et d'agitation dans les tons de la voix humaine convient à cette situation extrême; c'est la fureur dans tout son abandon; c'est l'indignation à son comble; c'est l'explosion d'une vengeance d'autant plus violente que les moyens lui manquent pour en suivre les terribles effets.

J'ai dit ailleurs que dans les situations les plus fortes les intonations ne devaient jamais cesser d'être naturelles. Qu'on ne pense point qu'il faille s'écarter ici de ce principe. Il y a une grande différence entre les intonations simples et les intonations exagérées. Celles-ci sont toujours froides, au lieu que les autres s'appliquent toujours avec succès aux plus fortes émotions de l'âme. Plus elles sont simples, plus elles sont susceptibles de véhémence et de chaleur. Elles ne font point sonner les mots; mais elles font sentir les choses : elles n'analysent point la passion; mais elles la peignent dans toute sa force. Les intonations les plus animées dans ce sens sont donc les plus vraies, quand les passions sont à leur comble; c'est là qu'il est beau de ne se plus posséder ni se connaître. En général, c'est au style à suivre la marche du sentiment, et c'est au débit à suivre la marche du style, majestueuse, calme, violente ou impétueuse comme lui.

*Imprécation de Camille contre Rome.*

Rome, l'unique objet de mon ressentiment!
Rome à qui vient ton bras d'immoler mon amant!
Rome qui t'a vu naître et que ton cœur adore!
Rome enfin que je hais, parce qu'elle t'honore!

Puissent tous ses voisins, ensemble conjurés,
Saper ses fondemens encor mal assurés!
Et, si ce n'est assez de toute l'Italie,
Que l'Orient contre elle à l'Occident s'allie;
Que cent peuples, unis des bouts de l'univers,
Passent, pour la détruire, et les monts et les mers;
Qu'elle-même sur soi renverse ses murailles,
Et de ses propres mains déchire ses entrailles!
Que le courroux du ciel, allumé par mes vœux,
Fasse pleuvoir sur elle un déluge de feux!
Puissé-je, de mes yeux, y voir tomber la foudre,
Voir ses maisons en cendres et ses lauriers en poudre,
Voir le dernier Romain à son dernier soupir,
Moi seul en être cause et mourir de plaisir!

Corneille. *Les Horaces.*

*Les malédictions* sont encore un mouvement de l'âme qui se rapporte à l'imprécation : mais leur force a quelque chose de plus terrible. Rien de plus tragique, ni de plus effrayant peut-être que la situation d'un père qui maudit ses enfans. Cet état suppose tant de violences faites à la nature et à ses lois sacrées; il suppose de si profonds motifs d'indignation dans le cœur du père irrité, des offenses si cruelles de la part des enfans qu'il maudit, que les intonations de la malédiction dans ce cas, doivent être à la fois affreuses et terribles. Mais leur grand caractère vient surtout des droits que la nature a imprimés sur le front d'un père à l'égard de ses enfans, des tons d'autorité avec lesquels il les voue au châtiment qu'ils méritent, de l'étendue des outrages qui ont épuisé sa tendresse, et

des plaintes pitoyables qu'il adresse au ciel en invoquant sa justice. Tous ces traits réunis donnent à ses inflexions quelque chose de sacré et d'effrayant en même temps ; elles intéressent à sa cause, elles accablent les âmes sans les révolter, elles les pénètrent d'une religieuse terreur. Telles doivent être les intonations de la malédiction suivante.

*Thésée maudit son fils Hippolyte.*

Et toi, Neptune, et toi, si jadis mon courage,
D'infâmes assassins nettoya ton rivage,
Souviens-toi que, pour prix de mes efforts heureux,
Tu promis d'exaucer les efforts de mes vœux.
Dans les longues rigueurs d'une prison cruelle,
Je n'ai point imploré ta puissance immortelle,
Avare du secours que j'attends de tes soins
Mes vœux t'ont réservé pour de plus grands besoins.
Je t'implore aujourd'hui ; venge un malheureux père ;
J'abandonne ce traître à toute ta colère,
Etouffe dans son sang ses desirs effrontés ;
Thésée, à tes fureurs, connaîtra tes bontés.

RACINE. *Phèdre.*

*Des intonations de l'enthousiasme.*

Tout ce que l'imagination la plus riche et la plus hardie peut embrasser dans son essor, appartient aux expressions de l'enthousiasme. Là, un grand objet frappe l'écrivain ; son imagination s'élève et s'allume ; elle éveille des sentimens vifs qui agissent à leur tour sur l'imagination et augmentent encore son feu. De là

les plus grands efforts pour exprimer cet état de l'âme; delà les termes riches, hardis, les figures extraordinaires, les tours singuliers. C'est alors que les prophètes voient les montagnes s'abaisser sous les pas de l'éternité, que la mer fuit, que les collines tressaillent. C'est alors qu'Homère voit le signe de tête que Jupiter fait à Thétis, et le mouvement du front immortel qui ébranle et fait balancer l'univers.

Entraîné sur les pas de l'écrivain dont il veut transmettre l'enthousiasme, échauffé comme lui par la grandeur de son sujet, le lecteur, dans le débit des ouvrages de ce genre, doit appeler à son secours les intonations les plus riches, les plus passionnées et les plus harmonieuses; sans les rendre chantantes, il doit leur donner le charme et presque la force des tons harmoniques. Nulle part, elles ne réuniront autant de pompe; autant de cadences marquées, autant d'élévation, autant d'exaltation.

S'il décrit les merveilles de la création de l'univers, comme dans les *odes sacrées;* ses intonations porteront le caractère de l'admiration, de l'étonnement et de la reconnaissance. Elles seront sublimes, majestueuses, et pleines de cet enthousiasme religieux qu'inspire le spectacle de tout ce qu'il y a de plus grand et de plus magnifique dans la nature.

S'il célèbre les exploits guerriers, s'il chante les louanges des héros, comme dans les *poèmes héroïques;* ses inflexions seront plus vives, plus animées et plus hardies; elles respireront la fierté, le noble orgueil de la victoire et du triomphe.

S'il peint la bienfaisance, l'humanité et la vertu, comme dans les *odes morales ou philosophiques*, ses tons seront plus calmes, mais en même temps plus remplis de sentiment; son enthousiasme sera celui d'une âme fortement pénétrée de la beauté de la vertu célébrée, qui s'enflamme pour elle, et qui voudrait voir son règne établi dans tous les cœurs.

Enfin, s'il écrit des sujets voluptueux et délicats, comme dans les *odes anacréontiques*; il s'exprimera avec une molle paresse, avec cette indolence d'une âme qui ne semble avoir d'action que pour sentir.

*Fragmens d'une ode sacrée.*

Les cieux instruisent la terre
A révérer leur auteur;
Tout ce que leur globe enserre
Célèbre un Dieu créateur.
O quel sublime cantique
Que ce concert magnifique
De tous les célestes corps!
Quelle grandeur infinie!
Quelle divine harmonie
Résulte de leurs accords!

De sa puissance immortelle
Tout parle, tout nous instruit;
Le jour au jour la révèle,
La nuit l'annonce à la nuit;
Ce grand et superbe ouvrage
N'est point pour l'homme un langage
Obscur et mystérieux;
Son adorable structure

Est la voix de la nature
Qui se fait entendre aux yeux.

Dans une éclatante voûte
Il a placé de ses mains
Ce soleil qui, dans sa route,
Eclaire tous les humains.
Environné de lumière,
Cet astre ouvre sa carrière
Comme un époux glorieux,
Qui, dès l'aube matinale,
De sa couche nuptiale
Sort brillant et radieux.

J.-B. Rousseau.

*Fragmens d'une Ode héroïque.*

Il a fui devant nous, pour retarder sa perte,
Ce peuple usurpateur de l'empire des eaux!
A peine, pour combattre, ont paru nos vaisseaux;
Il laisse au loin la mer déserte.
Des Français menaçans l'image le poursuit;
Il fuit encor caché sous de lâches ténèbres,
Et dans ses ports, jadis célèbres,
Il court de son salut rendre grâce à la nuit.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Tu disais cependant, anarchique insulaire:
« Environné des mers, seul, je suis né leur roi;
L'orgueil des nations s'abaisse avec effroi
Sous mon trident héréditaire:
Les Français sont ma proie; ils n'affranchiront pas
Les humbles pavillons que mon mépris leur laisse,
Déjà vaincus de leur mollesse
Et du seul souvenir de nos derniers combats. »
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Aux armes, fils des rois! nos vaisseaux vous demandent,
Impatiens du port et de l'oisiveté;
L'Anglais, pour avoir fui, n'est pas encore dompté;
D'illustres dangers vous attendent:
Aux armes! que l'honneur vous enlève à l'amour;
De nouveau, sur les mers, tout Albion s'avance,
Et triomphant de votre absence,
Par d'insolens défis presse votre retour.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Vengez-nous; il est temps que ce voisin parjure
Expie et son orgueil et ses longs attentats;
D'une servile paix prescrite à nos états,
C'est trop laisser vieillir l'injure:
Dunkerque vous implore; entendez-vous sa voix
Redemander les tours qui gardaient son rivage,
Et, de son port dans l'esclavage,
Les débris s'indigner d'obéir à deux rois?

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Et nous sommes Français! et dans nos ports timides
Ce reste de vaincus veut imposer des lois!
Eveillez-vous, guerriers, et rendez à nos rois
Le trône des Etats humides:
Jusqu'en leurs forts ailés entrez victorieux;
Frappez ces légions, leur dernière espérance;
Que le bruit de votre vengeance
Aille, au fond des tombeaux, réjouir nos aïeux.

GILBERT.

*Fragmens d'une Ode anacréontique.* — LA ROSE.

La rose, doux présent des cieux,
Semble sourire à la nature;

De la terre elle est la parure,
Elle naquit du souffle des dieux.

Vénus la reçoit ou la donne;
Les Muses en parent leurs fronts;
Et, l'entrelaçant en festons,
Les Grâces en font leur couronne.

Heureux celui qui la moissonne!
Fidèle image du plaisir,
Quoique l'épine l'environne,
On aime encore à la cueillir.

Elle sert tout ce qui respire:
La belle en décore son sein,
Le chanteur en orne sa lyre,
Le buveur en couvre son vin.

MILLEVOYE.

*Des intonations impies.*

*La révolte contre le ciel* est le sentiment le plus audacieux qui puisse entrer dans le cœur de l'homme; mais il est en même temps la preuve la plus forte de sa profonde perversité. Avant de s'élever contre Dieu, l'impie a outragé tous les devoirs de la morale et les a foulés aux pieds. Il a dû faire plus: il a dû étouffer les cris de sa conscience, ou regarder ses remords comme un vain préjugé. Tel est l'état de son âme, lorsqu'il

élève sa voix contre le ciel, et qu'il l'attaque par ses blasphêmes. On peut juger de là quel doit être le caractère de ses intonations; il faut que tout réponde aux efforts qu'il a dû faire pour arriver à ce point; c'est le comble d'un courage affreux, et il doit le soutenir par le comble de l'audace. Il est singulier qu'il faille que ce qui devrait inspirer le plus de terreur à l'homme, soit marqué à ce caractère; mais cela n'empêche pas que pour donner aux blasphêmes de l'impiété leur véritable couleur, il ne faille employer les tons les plus audacieux et les plus outrageans. Il ne reste plus alors de l'homme que sa perversité, et la perversité, quand elle a levé le masque, quand elle a brisé tous les liens de la morale, est toujours audacieuse.

*Racine*, en traçant le portrait de *Mathan* dans *Athalie*, nous donne une idée de ce caractère de l'impiété. Le voici :

Mathan d'ailleurs, Mathan, ce prêtre sacrilège
Plus méchant qu'Athalie, à toute heure l'assiège;
Mathan, de nos autels infâme déserteur,
Et de toute vertu zélé persécuteur,
C'est peu que, le front ceint d'une mître étrangère,
Ce lévite à Baal prête son ministère :
*Ce temple l'importune, et son impiété*
*Voudrait anéantir le Dieu qu'il a quitté.*

Première Scène d'ATHALIE.

Aussi, comment s'explique Mathan, lorsqu'il peut donner un libre essor à son audace impie?

Enfin, au dieu nouveau qu'elle avait introduit,
Par les mains d'Athalie un temple fut construit.

Jérusalem pleura de se voir profanée.
Des enfans de Lévi la troupe consternée
En poussa vers le ciel des hurlemens affreux.
Moi seul, donnant l'exemple aux timides Hébreux,
Déserteur de leur loi, j'approuvai l'entreprise,
Et par là de Baal méritai la prêtrise.
Par là, je me rendis terrible à mon rival,
Je ceignis la thiare et marchai son égal.
Toutefois, je l'avoue, en ce comble de gloire,
Du Dieu que j'ai quitté l'importune mémoire
Jette encore en mon âme un reste de terreur:
Et c'est ce qui redouble et nourrit ma fureur!
Heureux si, sur son temple, achevant ma vengeance,
Je puis convaincre enfin sa haine d'impuissance,
Et, parmi les débris, le ravage et les morts,
A force d'attentats, perdre tous mes remords!

Quelquefois la révolte contre le ciel a un autre principe que celui de la perversité du cœur humain : tantôt c'est le sentiment d'un malheur affreux qui l'inspire ; tantôt c'est le spectacle des désordres apparens de la nature; tantôt c'est le triomphe de l'injustice et du crime: tantôt enfin c'est l'excès de l'oppression et de la misère où languit l'innocence. Dans toutes ces occasions, l'âme, ne pouvant s'expliquer la cause de ces maux, découragée, flétrie, abattue, s'élève contre la Providence, l'accuse ou la révoque en doute. Les intonations qui conviennent à cette situation n'ont point le caractère de celles qui appartiennent aux blasphêmes de l'impiété perverse; elles sont fondamentalement douloureuses et pitoyables, parce qu'elles sont arrachées par un sentiment vif des misères humaines :

elles sont encore fortes, animées et passionnées, parce qu'elles tiennent à un fond de justice et d'humanité qui ne peut supporter la vue de ce qui blesse ces principes.

*Œdipe accuse les dieux de l'excès de ses malheurs et de ses crimes.*

Le voilà donc rempli cet oracle exécrable,
Dont ma crainte a pressé l'effet inévitable!
Et je me vois enfin, par un mélange affreux,
Inceste et parricide, et pourtant vertueux.
Misérable vertu! nom stérile et funeste,
Toi, par qui j'ai réglé des jours que je déteste,
A mon noir ascendant tu n'as pu résister!
Je tombais dans le piége, en voulant l'éviter.
Un Dieu plus fort que moi m'entraînait vers le crime,
Sous mes pas fugitifs il creusait un abîme;
Et j'étais, malgré moi, dans mon aveuglement,
D'un pouvoir inconnu l'esclave et l'instrument.
Voilà tous mes forfaits, je n'en connais point d'autres.
Impitoyables dieux! mes crimes sont les vôtres;
Et vous m'en punissez! . . . . . . . . . . .

Voltaire. *OEdipe.*

PREMIÈRE SUITE DE LA DIXIÈME LEÇON.

II.

*Des intonations qui répondent aux mouvemens de l'âme qui s'abaisse.*

Quand l'âme s'abaisse, c'est toujours pour quelque motif, ou qui l'humilie, ou qui la décourage, ou qui

l'affecte péniblement, ou enfin qui la frappe avec violence : dans cette situation, il est naturel qu'elle exprime ses sensations avec des tons bas, tristes et languissans, lamentables ou douloureux. Autant elle manifeste de l'exaltation et de la force, quand elle s'élève; autant elle montre de l'accablement, quand elle retombe sur elle-même, et qu'elle est réduite à implorer quelque consolation étrangère. L'homme tout entier se ressent de cet état pénible ; ses yeux presque fermés se fixent vers la terre, ses paupières sont abattues, ses narines tombent et s'affaissent vers la bouche, son attitude est humble, son geste bas et lent. Tels sont les caractères généraux des effets extérieurs et sensibles produits par l'abaissement de l'âme. Mais rendons-les plus frappans par le détail des intonations qui répondent aux divers mouvemens de l'âme, quand elle est dans cette situation.

*Des intonations suppliantes.*

L'excès du besoin, la vue d'un danger pressant, la crainte d'un malheur affreux, ou le sentiment d'un grand crime dont on veut obtenir le pardon, jettent l'âme dans le plus profond abaissement où elle puisse descendre. Alors elle supplie, mais avec des intonations qui annoncent l'état déplorable où elle se trouve. Comme ses supplications sont sa dernière ressource, et qu'il n'y a que la misère, le désespoir ou la mort à attendre, si elles sont sans succès ; elle leur donne tour-à-tour tous les caractères capables de fléchir et d'at-

tendrir. Elles sont douloureuses, pressantes, affectueuses, tremblantes, entrecoupées. Tantôt elles montent dans leur désordre, jusqu'aux cris aigus de la douleur; tantôt elles descendent jusqu'aux sons étouffés du désespoir. Telles sont les supplications d'*Aman,* au moment où il se voit entièrement dévoilé, et qu'*Esther* lui prononce son arrêt avec ces paroles foudroyantes.

Misérable! le Dieu vengeur de l'innocence,
Tout prêt à te juger, tient déjà la balance.
Bientôt ton juste arrêt te sera prononcé.
Tremble; son jour approche et ton règne est passé.

AMAN.

. . .

Oui, ce Dieu, je l'avoue, est un dieu redoutable.
Mais veut-il que l'on garde une haine implacable?
C'en est fait: mon orgueil est forcé de plier.
L'inexorable Aman est réduit à prier.
Par le salut des juifs, par ces pieds que j'embrasse,
Par ce sage vieillard, l'honneur de votre race,
Daignez d'un roi terrible apaiser le courroux.
Sauvez Aman, qui tremble à vos sacrés genoux.

RACINE. *Esther*.

Les supplications de l'infortune abandonnée, de l'innocence opprimée, d'un amour malheureux, de la piété filiale ou de la tendresse maternelle, s'expliquent par des intonations plus touchantes encore. Quand le cœur est blessé dans tout ce qu'il a de plus cher ou de plus sacré; quand ses alarmes se portent sur des objets qui réveillent tout ce que le sentiment a de plus vif; alors se font entendre les cris puissans de la na-

ture; alors l'âme, dans le triste abaissement où l'a conduite sa douleur, ne redoute ni l'humiliation de la prière, ni l'importunité de ses instances; elle franchit toutes les bornes des bienséances; elle oublie tout ce que lui prescrivent le rang, l'âge ou le sexe. Ses inflexions suppliantes et douloureuses se confondent avec ses pleurs. Telle est *Clytemnestre*, aux genoux d'*Achille*, le conjurant de sauver sa fille *Iphigénie*.

. . . . . . . . . . Oubliez une gloire importune.
Ce triste abaissement convient à ma fortune.
Heureuse si mes pleurs peuvent vous attendrir!
Une mère à vos pieds peut tomber sans rougir.
C'est votre épouse, hélas! qui vous est enlevée;
Dans cet heureux espoir je l'avais élevée.
C'est vous que nous cherchions sur ce funeste bord;
Et votre nom, seigneur, la conduit à la mort.
Ira-t-elle des dieux, implorant la justice,
Embrasser leurs autels parés pour son supplice?
Elle n'a que vous seul. Vous êtes en ces lieux,
Son père, son époux, son asile et ses dieux.
Je lis dans vos regards la douleur qui vous presse.
Auprès de votre époux, ma fille, je vous laisse.
A mon perfide époux je cours me présenter.

RACINE. *Iphigénie.*

Souvent l'abaissement de l'âme vient du sentiment profond de ses injustices, de ses iniquités; et du fond de sa misère, elle adresse à Dieu ses supplications, pour apaiser sa colère et appeler sur elle les effets de sa miséricorde. Les intonations qui répondent à cette situation sont traînantes, humbles, tristes et dou-

loureuses, surtout dans l'exposition des crimes qu'on se reproche. Il est facile de s'en faire une idée, en se représentant un criminel confondu, faisant à son juge le sincère aveu de ses attentats. A peine ses yeux osent se lever sur lui; ils restent fixés vers la terre; il paraît succomber sous le poids de la confusion qui le couvre; ses inflexions sont lentes, pénibles et arrachées par le repentir. Ce n'est que lorsque l'homme coupable en appelle à la miséricorde de Dieu, et qu'il implore sa clémence, que ses intonations prennent un autre caractère : alors l'âme sort de son abattement; la confiance la soutient et l'anime; ses supplications deviennent pressantes et animées; les tableaux de la miséricorde divine sont peints avec chaleur et ravissement, elle s'élance en quelque sorte dans son sein, comme dans un asile assuré; elle s'y attache avec force; l'espérance du pardon l'exalte et l'élève. Ainsi doivent être dits tous les morceaux qui se trouvent en grand nombre dans les discours sacrés, où l'homme confondu, anéanti à la vue de ses faiblesses et des châtimens qu'il a mérités, ne trouve de ressources que dans le sentiment de la miséricorde du ciel. Voici un exemple de cette situation.

C'est du fond de mon cœur, grand Dieu! que je t'implore;
Du fond d'un cœur frappé d'un salutaire effroi,
Que le remords poursuit, que le regret dévore,
Mais qui toujours espère en toi.

Exauce un moribond qui t'invoque et t'appelle :
Des humains n'es-tu pas le père en les créant?

Pour n'être qu'un objet de l'ire paternelle
M'aurais-tu tiré du néant?

Remets-moi sous ton aile, et deviens mon refuge;
J'ai suivi le torrent d'un siècle vicieux :
Eh! qui de nous, hélas! si tu n'es que son juge,
Sera pardonnable à tes yeux!

Tu l'as dit : « Qu'Israël en repos vive et meure,
Mes bras lui sont ouverts en tout temps, en tout lieu :
Du premier de ses jours jusqu'à sa dernière heure,
Qu'il ait confiance en son Dieu.

S'il a prévariqué, qu'il se repente, m'aime,
Me remontre un cœur pur tel que je lui donnai,
Qu'à tous ses ennemis il pardonne lui-même,
Et tout lui sera pardonné. »

Mourant dans cet esprit, et plein de confiance;
Quand donc au tribunal je serai présenté,
Que ta miséricorde, y tenant la balance,
Désarme ta sévérité.

PIRON.

*Des intonations plaintives du malheur.*

C'est une sorte de consolation dans le malheur, que de pouvoir exhaler ses plaintes; le cœur de l'homme s'y livre naturellement. Mais combien les intonations qui répondent à cette situation, sont gémissantes et mélancoliques! le poids du malheur qui accable l'âme pèse également sur les paroles qui expriment ce qu'elle souffre. Ses plaintes semblent sortir avec effort; elles se traînent et se prolongent douloureusement. Quelquefois elles se relèvent, mais c'est pour retomber

l'instant d'après. L'épuisement de l'âme se manifeste dans chacun des efforts qu'elle fait pour soulager ses douleurs. Il y a plus : à l'affaissement des facultés morales se joint le dépérissement des forces physiques : les atteintes du malheur rongent et dévorent l'homme tout entier ; elles affaiblissent ses organes ; elles appesantissent tous ses mouvemens ; elles flétrissent ses regards ; elles altèrent sensiblement ses inflexions ; et quand il exhale ses plaintes, c'est plutôt par des soupirs prolongés et sourds que par une longue suite de mots dont l'énonciation excéderait ses forces. Enfin, les ravages du malheur vont plus loin encore ; ils attaquent jusqu'à la raison même ; ils la troublent, l'égarent, et la jettent dans une sorte de délire. Alors le malheureux accuse de ses douleurs tout ce qui l'entoure, il appelle à son secours les êtres inanimés ; il adresse ses plaintes aux forêts, aux rochers, aux montagnes ; il voudrait faire participer la nature entière à ses chagrins mortels. Telle est à-peu-près la situation de *Phèdre* qu'un amour coupable, mais involontaire, a jetée dans le comble de l'abattement et du malheur. Voici quelles sont ses paroles (troisième scène de la tragédie de *Phèdre*).

N'allons pas plus avant. Demeurons, chère OEnone ;
Je ne me soutiens plus. Ma force m'abandonne.
Mes yeux sont éblouis du jour que je revoi,
Et mes genoux tremblans se dérobent sous moi.
Hélas ! . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Que ces vains ornemens, que ces voiles me pèsent!
Quelle importune main, en formant tous ces nœuds,
A pris soin, sur mon front, d'assembler mes cheveux?
Tout m'afflige, et me nuit, et conspire à me nuire.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Noble et brillant auteur d'une illustre famille,
Toi dont ma mère osait se vanter d'être fille,
Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois,
Soleil, je te viens voir pour la dernière fois!
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Dieux, que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!
Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière,
Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière!
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Insensée, où suis-je, et qu'ai-je dit?
Où laissai-je égarer mes vœux et mon esprit?
Je l'ai perdu, les dieux m'en ont ravi l'usage.
Œnone, la rougeur me couvre le visage.
Je te laisse trop voir mes honteuses douleurs;
Et mes yeux, malgré moi, se remplissent de pleurs.

Tels sont les traits avec lesquels *Racine* a peint le désordre et l'abattement de Phèdre. Examinons maintenant quelles intonations conviennent à cette situation.

Dans les quatre premiers vers, les inflexions de Phèdre sont traînantes, faibles, coupées par des chutes fréquentes, suspendues par de longs repos. Elles peignent la lassitude et l'épuisement où elle est tombée. L'exclamation, *hélas!* qui les termine et qu'elle prononce douloureusement en s'affaissant en quelque sorte dans son fauteuil, met le comble à ce tableau, et montre combien les efforts qu'elle vient de faire

pour arriver sur le lieu de la scène, ont excédé la mesure de ses forces.

Dans les quatre vers suivans, ses intonations prennent une autre nuance : Phèdre excédée et toute entière à sa douleur, se montre importunée des ornemens qui la couvrent; elle se plaint avec inquiétude des soins que l'on a mis à les rassembler sur sa tête; elle oublie qu'elle-même les a permis; leur poids la fatigue; elle les repousse comme une surcharge incommode et pénible, et dans son affliction profonde elle accuse tout ce qui existe dans la nature de conspirer à lui nuire.

*Œnone* veut lui parler et lui inspirer quelque courage : mais elle ne l'entend pas. Elle recueille ses forces; ses intonations prennent tout-à-coup un caractère de dignité; elle soulève sa tête appesantie, et, fixant ses regards sur le soleil auteur de sa famille, d'une voix forte et solennelle, elle lui adresse ses derniers adieux.

Ces paroles redoublent l'inquiétude d'*Œnone* qui veut la détourner de mourir. Mais c'est en vain qu'elle lui parle. Phèdre, recueillie en elle-même et comme préoccupée d'un objet qui la frappe vivement, ne sort de son silence que pour exprimer le délire de sa raison troublée. L'œil fixe et les bras tendus en avant, son corps à demi-soulevé et comme prêt à s'élancer; elle voit *Hippolyte* à travers la poussière du char roulant de ce jeune prince. Ses inflexions s'animent, s'élèvent, s'échauffent. Ce n'est plus Phèdre languissante, abattue et appelant la mort à son secours; c'est Phèdre énivrée du spectacle que son délire lui présente, pleine

d'ardeur, au comble du ravissement, et s'efforçant de réaliser par ses vœux la situation que son imagination lui offre.

Mais l'instant d'après, cette illusion disparaît. Phèdre reprend tout-à-coup sa raison; ses pensées se replient sur elle-même, et, tremblante, confuse, effrayée, pleine encore du souvenir de son égarement, elle se contemple avec horreur; elle gémit; l'aveu de son délire lui échappe avec douleur; elle en accuse les dieux: elle se couvre le visage pour dérober sa confusion à tous les yeux; elle se plaint tristement d'avoir trop laissé paraître ses honteux penchans, et succombant enfin à ses douleurs, elle pleure et retombe dans le premier anéantissement de son âme.

*Les intonations plaintives* n'ont pas toujours ce caractère d'abattement extrême et de désordre; souvent elles ne sont que l'expression d'une *mélancolie* profonde que ni le temps ni les distractions de la vie n'ont pu guérir. Les coups dont l'âme a été frappée sont loin, mais le souvenir en est sans cesse présent, et la plainte est le seul soulagement qui puisse en calmer la douleur. Voici un morceau de *Laharpe*, bien propre à donner une idée de ce sentiment, et de l'expression qui lui est propre.

C'est là (les bois), c'est dans l'obscurité,
Que, fuyant le tumulte, et dans soi recueillie,
Vient s'asseoir la mélancolie,
Pour y rêver en liberté.
Ses maux et ses plaisirs ne sont connus que d'elle.
A ses chagrins qu'elle aime elle est toujours fidèle,

Ne se plaît que dans l'ombre et dans les lieux déserts.
Elle verse des pleurs qui ne sont point amers ;
Toute entière à l'objet dont elle est possédée,
Ne redit qu'un seul nom, n'entretient qu'une idée,
Et chérit son secret, qui s'échappe à moitié ;
Son regard triste et doux implore la pitié ;
Elle étouffe sa plainte et soupire en silence ;
Elle n'ose qu'à peine embrasser l'espérance,
Et tremble en adressant un timide desir
Vers un bonheur lointain, qui semble toujours fuir.

*Epître au comte de* SCHOWALOW.

*Des intonations de la confusion.*

Quand l'homme a sujet de rougir d'une action qui blesse l'honneur et la délicatesse, il conviendrait mal qu'il joignît l'impudence, l'audace ou l'imposture à l'aveu qu'il doit en faire. Ses intonations doivent donc être humbles, réservées, simples, modestes, sans aucune sorte d'éclat, sans aucune prétention à séduire ou à tromper. Ainsi doit être dit le discours de *Pyrrhus* dans *Andromaque*, au moment où ce prince vient faire à *Hermione* l'aveu pénible qu'il viole vis-à-vis d'elle la foi qu'il lui avait jurée, qu'il renonce à sa main, et qu'il va épouser la veuve d'*Hector*.

Vous ne m'attendiez pas, madame, et je vois bien
Que mon abord ici trouble votre entretien.

Je ne viens point, armé d'un indigne artifice,
D'un voile d'équité couvrir mon injustice.
Il suffit que mon cœur me condamne tout bas ;
Et je soutiendrais mal ce que je ne crois pas.

J'épouse une Troyenne. Oui, madame, et j'avoue
Que je vous ai promis la foi que je lui voue.
Un autre vous dirait que, dans les champs troyens,
Nos deux pères sans nous formèrent ces liens,
Et que, sans consulter ni mon goût ni le vôtre,
Nous fûmes, sans amour, engagés l'un à l'autre.
Mais c'est assez pour moi que je me sois soumis.
Par mes ambassadeurs mon cœur vous fut promis;
Loin de les révoquer, je voulus y souscrire.
Je vous vis avec eux arriver en Epire;
Et quoique, d'un autre œil l'éclat victorieux
Eût déjà prévenu le pouvoir de vos yeux,
Je ne m'arrêtai point à cette ardeur nouvelle.
Je voulus m'obstiner à vous être fidèle.
Je vous reçus en reine, et jusques à ce jour,
J'ai cru que mes sermens me tiendraient lieu d'amour.
Mais cet amour l'emporte; et par un coup funeste,
Andromaque m'arrache un cœur qu'elle déteste.
L'un par l'autre entraînés, nous courons à l'autel,
Nous jurer, malgré nous, un amour immortel.
Après cela, madame, éclatez contre un traître
Qui l'est avec douleur et qui pourtant veut l'être.
Pour moi, loin de contraindre un si juste courroux,
Il me soulagera peut-être autant que vous.
Donnez-moi tous les noms destinés aux parjures.
Je crains votre silence, et non pas vos injures;
Et mon cœur, soulevant mille secrets témoins,
M'en dira d'autant plus que vous m'en direz moins.

Quelquefois, la *confusion* naît du sentiment profond d'un affront reçu; c'est la confusion des grands cœurs. Alors l'âme s'arrache avec violence à son abattement et l'exprime avec les intonations de l'indigna-

tion, de la rage et de la vengeance mêlées à celles de la honte. Tel est D. *Diégue*, dans la cinquième scène du *Cid*, après avoir reçu un soufflet de la main du comte de Gomès.

D. DIÉGUE.

O rage! ô désespoir! ô vieillesse ennemie!
N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie?
Et ne suis-je blanchi dans les travaux guerriers,
Que pour voir en un jour flétrir tous mes lauriers?
O souvenir cruel de ma gloire passée!
OEuvre de tant de jours en un jour effacée!
Nouvelle dignité, fatale à mon bonheur!
Précipice élevé d'où tombe mon honneur!
Faut-il de votre éclat voir triompher le comte,
Et mourir sans vengeance, ou vivre dans la honte?

CORNEILLE. *Le Cid.*

Quelquefois, l'excès de la confusion conduit à l'impudence et à l'audace; c'est celle des cœurs profondément pervers. Alors l'hypocrite se voyant dévoilé, jette son masque, rentre dans son caractère, prend une contenance impudente et avec les tons d'un dépit audacieux, d'une rage à demi étouffée, il adresse des menaces et des outrages à ceux qui l'ont confondu. Tel est *Tartuffe*, lorsque *Orgon*, après l'avoir surpris prêt à embrasser *Elmire*, veut le chasser de sa maison.

TARTUFFE.

C'est à vous d'en sortir, vous qui parlez en maître.
La maison m'appartient, je le ferai connaître,
Et vous montrerai bien qu'en vain on a recours,
Pour me chercher querelle, à ces lâches détours;

Qu'on n'est pas où l'on pense, en me faisant injure,
Que j'ai de quoi confondre et punir l'imposture,
Venger le ciel qu'on blesse, et faire repentir
Ceux qui parlent ici de me faire sortir.

MOLIÈRE.

*Des intonations du découragement.*

Dans quel excès d'accablement tombe un homme qui ne voit plus de ressource à son malheur, et qui a donné entrée dans son cœur au funeste *découragement!* il est morne, abattu, insensible à toutes les jouissances de la vie. Plongé tout entier dans sa tristesse, rien ne peut plus ni le toucher, ni le rendre à l'espérance; il ne croit plus ni à la bienfaisance, ni à la justice, ni à la sincérité des hommes; il les fuit, il est seul avec sa douleur dans la nature entière; ou, si quelque consolation peut trouver accès dans son cœur, ce n'est que celle du tombeau, qu'il appelle, qu'il invoque comme son unique espérance. Souvent même il conçoit le coupable projet de hâter de ses propres mains l'instant de sa destruction; il nourrit, il caresse cette idée, jusqu'à ce qu'enfin il la réalise par l'affreuse ressource du suicide.

Tel est le découragement : on conçoit dès-lors quelles intonations appartiennent à cet état de l'âme. Elles sont tristes, sombres, et empreintes des couleurs du désespoir. Parle-t-on devant lui d'espérance, de consolation? alors elles deviennent fortes et énergiques; l'horreur des hommes et la méfiance de leurs bienfaits les caractérisent; il n'y a que la pensée du dernier terme

de la vie qui puisse changer leur nature; alors elles deviennent vives, pressantes, touchantes même, parce qu'elles sont l'expression du sentiment le plus cher au cœur de l'homme tombé dans le découragement, celui de sa destruction.

*Plaintes du découragement.*

Non, il n'est plus d'espérance pour moi; l'inflexible destin a prononcé sur mon sort; c'en est fait, et je dois épuiser la coupe amère du malheur..... Que n'ai-je pas fait pour vaincre ma destinée! et quelle a été la récompense de mes efforts! Des amis perfides se sont joués de ma bonne-foi; tous les cœurs se sont fermés à mes plaintes; j'ai vu le crime audacieux insulter à mon malheur, et le sort toujours occupé à poser une éternelle barrière entre moi et toutes les consolations de la vie..... Qu'ai-je besoin de revenir parmi les hommes, pour essayer encore de leur inhumanité? Voudrais-je acquérir de nouvelles preuves de leur dureté? voudrais-je éprouver encore leurs rebuts et leur indifférence? Non, le tombeau m'appelle, et c'est là mon unique asile...... Qu'il me serait doux de pouvoir franchir en un instant l'espace qui m'en sépare!..... Oh! qui me donnera la mort! qui m'arrachera au supplice affreux d'exister plus long-temps sur cette terre de misère et de larmes?..... Mais que dis-je?.... pourquoi repousserais-je l'idée consolante qui vient se glisser dans mon cœur?..... Ma vie n'est-elle pas à moi? etc.

*Des intonations mourantes.*

*Les intonations mourantes* sont la dernière expression d'une âme qui s'affaisse avec le corps et qui lutte

péniblement contre les ravages de la mort, pour faire entendre ses derniers sentimens, ses dernières volontés. Quel est l'homme un peu avancé dans la carrière de la vie qui n'a pas été témoin de ce spectacle? Qui n'a pas entendu ces inflexions traînantes, sourdes, étouffées, sans ordre et sans suite, d'un homme aux prises avec la mort; ces sons arrachés avec effort, coupés par de profonds soupirs et mêlés quelquefois aux gémissemens de la douleur; ces inflexions tantôt solennelles et graves, et tantôt faibles, sans expression, et à peine sensibles; cette voix décroissant par degrés et s'éteignant enfin au milieu des derniers efforts de la nature? Tel est le modèle que doit se proposer celui qui veut peindre avec vérité cette situation.

*Valois mourant à Henri IV.*

Valois tourna sur lui, par un dernier effort,
Ses yeux appesantis qu'allait fermer la mort;
Et, touchant de sa main ses mains victorieuses:
« Retenez, lui dit-il, vos larmes généreuses:
L'univers indigné doit plaindre votre roi;
Vous, Bourbon, combattez, régnez et vengez-moi.
Je meurs, et je vous laisse au milieu des orages,
Assis sur un écueil couvert de mes naufrages;
Mon trône vous attend, mon trône vous est dû;
Jouissez de ce bien par vos mains défendu.
Mais songez que la foudre en tout temps l'environne:
Craignez, en y montant, ce Dieu qui vous le donne.
Puissiez-vous, détrompé d'un dogme criminel,
Rétablir de vos mains son culte et son autel!

Adieu ; régnez heureux, qu'un plus puissant génie,
Du fer des assassins défende votre vie.
Vous connaissez la Ligue et vous voyez ses coups :
Ils ont passé par moi, pour aller jusqu'à vous.
Peut-être un jour viendra qu'une main plus barbare.....
Juste ciel ! épargnez une vertu si rare ;
Permettez..... » A ces mots, l'impitoyable mort
Vient fondre sur sa tête, et termine son sort.

VOLTAIRE. *Henriade.*

## DEUXIÈME SUITE DE LA DIXIÈME LEÇON.

## III.

*Des intonations qui répondent aux mouvemens de l'âme qui s'élance en avant.*

Les mouvemens de l'âme qui s'élance en avant se rapportent toujours, en bonne ou en mauvaise part, à quelque objet qui est présent ou que l'imagination se représente. Le caractère particulier de ces mouvemens est d'agir sans détour, sans retenue, et d'être l'expression franche et naturelle des sentimens du cœur, de quelque nature qu'ils soient. Assignons aux intonations qui leur sont relatives la modification qui leur est propre.

*Des intonations interrogatives.*

*Les intonations interrogatives* ont une couleur particulière qui les distingue éminemment de tous les autres tons oratoires. Elle se fait surtout remarquer au commencement et à la fin des phrases interroga-

tives, où la voix emploie des modifications tellement consacrées par la nature et par l'usage, qu'on s'en sert jusque dans les communications les plus simples de la vie. On interroge partout, et dans toutes les langues, avec des inflexions qui s'écartent entièrement des tons ordinaires; parce que, partout, l'interrogation est un des mouvemens de l'âme le plus pressant et le plus propre à peindre les divers sentimens qui l'animent. Delà vient que les phrases interrogatives sont toujours terminées par un signe orthographique qui en indique le caractère, et que leur construction grammaticale est toute particulière.

Les propositions interrogatives se forment de deux manières: ou par les pronoms; *qui, lequel, quoi, quel, que;* et les adverbes *où, quand, comment, combien,* etc.; comme dans ces phrases: *lequel voulez-vous? que souhaitez-vous? d'où venez-vous?* etc., ou par les pronoms personnels, *je, vous, il, nous,* etc. qu'on place après les verbes: *ai-je bien entendu? avez-vous achevé? veut-il venir?* etc. Il ne peut donc pas y avoir d'équivoque dans la reconnaissance des interrogations; et un lecteur ne peut jamais manquer de les distinguer, pour peu qu'il soit instruit des principes élémentaires de sa langue.

De toutes les intonations oratoires, aucune ne contribue autant à animer, à échauffer un discours public que les interrogatives. Quand elles sont fortement caractérisées, conformes au sentiment qu'elles doivent exprimer, elles portent les passions au plus haut degré d'énergie; elles en peignent avec force les divers mou-

vemens; elles sont les interprètes les plus naturels et les plus expressifs du cœur. Mais aussi, quelle sécheresse, quelle absence de sentiment et de vérité, quand les interrogations oratoires ne sont point énoncées avec les tons qui leur conviennent, ou qu'elles restent confondues avec les autres formes du discours! C'est ôter au sentiment toute sa vie; c'est lui enlever sa couleur; c'est méconnaître enfin la nature qui veut que chaque passion ait son langage, et que les plus profondes soient exprimées avec les intonations les plus caractérisées.

Il serait donc bien important qu'un lecteur qui veut se rendre habile dans son art, apprît à interroger. Il me serait difficile de préciser ici le caractère de l'intonation qui convient à ce mouvement de l'âme; mais il ne le serait pas du tout à un élève de le saisir avec un maître qui voudrait se donner la peine d'insister sur cette inflexion particulière. Elle est tellement dans la nature, qu'il est presque impossible qu'on ne la sente pas, qu'on ne l'imite pas, dès qu'on l'a une fois entendue. Au reste, je dirai de l'interrogation ce que j'ai dit de l'exclamation; non-seulement il faut donner à la phrase qui la renferme le ton qui convient à toute proposition interrogative en général; mais encore celui qui appartient au genre du sentiment qu'elle renferme; et c'est en cela surtout que consiste l'art d'interroger. Toutes les passions empruntent le langage de l'interrogation : il faut donc qu'elles reçoivent dans l'inflexion interrogative la nuance qui leur est propre, à peu près comme une forme particulière dans un tableau, doit

recevoir la nuance qui lui convient individuellement, et qui doit la distinguer des autres formes pareilles.

*Exemples de diverses sortes d'intonations interrogatives.*

*Achille à Agamemnon.*

Juste ciel! puis-je entendre et souffrir ce langage!
Est-ce ainsi qu'au parjure on ajoute l'outrage?
Moi, je voulais partir aux dépens de ses jours!
Et que me fait, à moi, cette Troie, où je cours?
Au pied de ses remparts quel intérêt m'appelle?
Pour qui, sourd à la voix d'une mère immortelle,
Et d'un père éperdu négligeant les avis,
Vais-je chercher la mort tant prédite à leur fils?
Jamais vaisseaux, sortis des rives du Scamandre,
Aux champs thessaliens osèrent-ils descendre?
Et jamais, dans Larisse, un lâche ravisseur
Me vint-il enlever ou ma femme ou ma sœur?
Qu'ai-je à me plaindre? Où sont les pertes que j'ai faites?
Je n'y vais que pour vous, barbare que vous êtes!

RACINE.

L'indignation, la fierté et le reproche amer animent ici le langage d'Achille; ces sentimens doivent donc se fondre dans les phrases interrogatives dont il se sert pour manifester son mécontentement.

*Clytemnestre au même.*

Barbare! c'est donc là cet heureux sacrifice
Que vos soins préparaient avec tant d'artifice!

Quoi ! l'horreur de souscrire à cet ordre inhumain,
N'a pas, en le traçant, arrêté votre main !
Pourquoi feindre à nos yeux une fausse tristesse ?
Pensez-vous, par des pleurs, prouver votre tendresse ?
Où sont-ils ces combats que vous avez rendus ?
Quels flots de sang pour elle avez-vous répandus ?
Quel débris parle ici de votre résistance ?
Quel champ couvert de morts me condamne au silence ?
Voilà par quels témoins il fallait me prouver,
Cruel, que votre amour a voulu la sauver.

Id. *Iphigénie.*

Après les quatre premiers vers qui sont exclamatifs, commencent les interrogations de Clytemnestre. La plus vive indignation contre la faiblesse et la barbarie d'Agamemnon les inspire : il y règne encore un sentiment maternel qui les rend emportées, vives et profondément passionnées : elle éclate en reproches ; mais ces reproches sont fondés sur sa tendresse pour sa fille, et sur l'horreur du sort qui lui est destiné. Les intonations interrogatives doivent peindre tous ces sentimens à-la-fois.

*Andromaque à Pyrrhus.*

Seigneur, que faites-vous ? et que dira la Grèce ?
Faut-il qu'un si grand cœur montre tant de faiblesse ?
Voulez-vous qu'un dessein si beau, si généreux,
Passe pour le transport d'un esprit amoureux ?
Captive, toujours triste, importune à moi-même,
Pouvez-vous souhaiter qu'Andromaque vous aime ?
Quels charmes ont pour vous des yeux infortunés
Qu'à des pleurs éternels vous avez condamnés ?

Id. *Andromaque.*

Il y a ici deux sentimens bien distincts à exprimer. Le premier est un sentiment de surprise extrême causé par la résolution intéressée et peu généreuse de Pyrrhus, qui ne veut sauver le fils d'Andromaque qu'au prix de son hymen avec la mère; et dans lequel la veuve d'Hector cherche à réveiller la générosité du roi par le tableau de ce qu'il doit à la Grèce et aux nobles inclinations de son cœur: le second est un sentiment d'honneur et de délicatesse qui fait repousser les vœux de ce prince, même pour les intérêts du bonheur auquel il prétend; parce que ce bonheur ne saurait jamais être parfait avec une épouse éternellement vouée aux larmes et à la tristesse.

*Hippolyte à Aricie.*

Moi, vous haïr, madame!
Avec quelque couleur qu'on ait peint ma fierté,
Croit-on que, dans ses flancs, un monstre m'ait porté?
Quelles sauvages mœurs, quelle haine endurcie
Pourrait, en vous voyant, n'être pas adoucie?
Ai-je pu résister au charme décevant.....?

Id. *Phèdre.*

Avec quel sentiment d'horreur mêlé aux plus douces inflexions de l'amour, Hippolyte repousse ici jusqu'au simple soupçon qu'il ait pu haïr Aricie? Avec quelle énergie surtout il doit dire ce vers : *Croit-on que, dans ses flancs, un monstre m'ait porté?* pour détruire un soupçon qui le révolte! Les vers suivans renferment l'aveu indirect d'une flamme long-temps

étouffée, mais qui est prête à se trahir ; enfin, l'intonation interrogative de ces mots : *ai-je pu résister au charme décevant....?* explique tout. Hippolyte y jette toute la chaleur de son âme brûlante, au point qu'Aricie, étonnée et ravie à-la-fois, ne le laisse point achever, et l'interrompt par une exclamation en quelque sorte involontaire, mais qui suffit pour indiquer que son cœur l'a entendu.

C'en est assez de ces exemples, sans doute, pour montrer avec quel soin un orateur doit discerner, dans une interrogation, le sentiment qu'elle renferme, afin de l'exprimer avec vérité. Je ne finirai point cependant sur les intonations interrogatives, sans parler d'une erreur trop commune qui les fait bien souvent confondre avec les intonations exclamatives. J'ai entendu des hommes ne mettre, dans le débit oratoire, presque aucune différence entre ces deux intonations ; et cependant combien les sentimens qu'elles doivent exprimer sont différens l'un de l'autre ! Que de méprises et de contre-sens naissent de cette confusion ! J'avoue que la construction grammaticale d'une phrase interrogative est souvent la même que celle d'une phrase exclamative, et que souvent encore une même phrase peut être absolument dite dans le sens admiratif ou interrogatif, comme celle-ci :

Est-ce ainsi que vos yeux consolent ma disgrâce.

que je puis rendre, ou interrogative, en l'adressant comme une question et à titre de reproche, ou admi-

rative, en l'énonçant comme une plainte douloureuse et mélancolique; mais c'est à l'orateur à discerner le sentiment avec lequel il faut rendre ces sortes de phrases. L'équivoque d'une intonation à cet égard retombe toujours sur le sens de la pensée: elle la rend incertaine; elle dénature l'intention de l'écrivain, et souvent elle transmet un sentiment qui est précisément le contraire de celui qu'il s'agissait d'exprimer.

### *Des Intonations du desir.*

Le *desir* est un des sentimens du cœur humain qui s'explique au-dehors par les symptômes les plus sensibles et en même temps les plus caractérisés. L'âme est toute de feu dans la recherche de l'objet qu'elle desire; les paroles, les regards, les actions, tout est ramené à ce point de sa préoccupation; plus elle trouve d'obstacles, plus ses desirs s'irritent; ils s'alimentent, en quelque sorte, de tout ce qui devrait en apparence les éteindre. D'un autre côté, l'imagination travaille à augmenter cette activité du desir; elle s'échauffe en proportion des difficultés qu'il rencontre; elle embellit, elle pare l'objet de ses poursuites; elle lui prête mille charmes imaginaires. Il y a plus encore: au sentiment du desir se joint une foule d'autres sentimens, qui tous concourent à le caractériser avec force. L'impatience, l'inquiétude, la perplexité, l'envie, la flatterie, la jalousie et la haine de toute concurrence lui servent de cortège. Rien n'égale la douleur d'une âme qui desire fortement, et qui se voit frustrée

dans ses espérances; rien n'égale sa joie et son exaltation, lorsqu'elle obtient l'objet de ses vœux. Le reste n'appartient plus au desir : la possession l'éteint, et, bien souvent, fait disparaître tous les charmes de l'objet tant souhaité.

Ces traits suffisent sans doute pour donner une idée des intonations qui appartiennent au desir. S'agit-il de la poursuite de l'objet desiré? il exprime ses vœux avec des tons vifs, pressans et animés ; à chaque instant, leur chaleur redouble, leur vivacité se renouvelle et prend de nouvelles forces. S'agit il de peindre l'état de l'âme s'irritant par des obstacles ? ils sont impétueux, violens, pleins d'audace et d'énergie. S'agit-il d'embellir, de parer l'objet de ses recherches? le ravissement, l'enthousiasme les anime. Faut-il exprimer les mouvemens du desir excité par la crainte de la rivalité, par l'envie et l'impatience? alors les tons deviennent tantôt sombres et plaintifs, tantôt emportés, pleins de colère, de rage, de fiel. S'agit-il de peindre la situation du desir trompé dans ses espérances? ce sont les tons de l'accablement, du regret et souvent du désespoir. Enfin, est-ce la situation du desir satisfait qu'il faut exprimer? alors c'est le délire d'une âme qui est au comble de ses vœux, qui répand sur tout ce qu'elle dit la joie dont elle est pénétrée, qui éclate en transports, qui annonce, par le désordre de ses intonations, les mouvemens tumultueux qui l'agitent et la troublent.

Pour rendre ces différentes situations du desir plus frappantes, prenons-en quelques exemples dans le

sentiment qui agit peut-être le plus vivement sur le cœur de l'homme, et qui jette le plus de violence dans les desirs qu'il excite, dans celui de l'*amour.*

*Exemple des mouvemens empressés de l'amour dans la poursuite de l'objet desiré.*

*Phèdre à OEnone pour l'exciter à fléchir le cœur d'Hippolyte.*

Enfin tous tes conseils ne sont plus de saison:
Sers ma fureur, OEnone, et non point ma raison.
Il oppose à l'amour un cœur inaccessible,
Cherchons, pour l'attaquer, quelque endroit plus sensible.
Les charmes d'un empire ont paru le toucher;
Athènes l'attirait, il n'a pu s'en cacher;
Déjà de ses vaisseaux la pointe était tournée,
Et la voile flottait, aux vents abandonnée.
Va trouver de ma part ce jeune ambitieux,
OEnone; fais briller la couronne à ses yeux;
Qu'il mette sur son front le sacré diadême:
Je ne veux que l'honneur de l'attacher moi-même.
Cédons-lui ce pouvoir que je ne puis garder;
Il instruira mon fils dans l'art de commander;
Peut-être il voudra bien lui tenir lieu de père;
Je mets sous son pouvoir et le fils et la mère.
Pour le fléchir enfin, tente tous les moyens:
Tes discours trouveront plus d'accès que les miens.
Presse, pleure, gémis, peins-lui Phèdre mourante;
Ne rougis point de prendre une voix suppliante;
Je t'avouerai de tout; je n'espère qu'en toi.
Va, j'attends ton retour, pour disposer de moi.

RACINE. *Phèdre.*

*Exemple des mouvemens de l'amour irrité par les obstacles.*

*Bajazet à Athalide, qui l'engageait à épouser Roxane et à faire à sa sûreté le sacrifice de leur amour mutuel.*

Non, vous ne verrez point cette fête cruelle.
Plus vous me commandez de vous être infidèle,
Madame, plus je vois combien vous souhaitez
De ne point obtenir ce que vous méritez.
Quoi! cet amour si tendre, et né dans notre enfance,
Dont les feux avec nous ont crû dans le silence;
Vos larmes, que ma main pouvait seule arrêter,
Mes sermens redoublés de ne vous point quitter;
Tout cela finirait par une perfidie!
J'épouserais, et qui? (s'il faut que je le die)
Une esclave attachée à ses seuls intérêts,
Qui présente à mes yeux des supplices tout prêts;
Qui m'offre ou son hymen, ou la mort inflexible;
Tandis qu'à mes périls Athalide sensible,
Et trop digne du sang qui lui donna le jour,
Veut me sacrifier jusques à son amour?
Ah! qu'au jaloux sultan ma tête soit portée,
Puisqu'il faut à ce prix qu'elle soit rachetée!

RACINE. *Bajazet.*

*Exemple des mouvemens de l'amour se plaisant à décrire les charmes de l'objet de ses feux.*

*Phèdre à Hippolyte.*

Oui, prince, je languis, je brûle pour Thésée.
Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers

Volage adorateur de mille objets divers,
Qui va du dieu des morts déshonorer la couche ;
Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche,
Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi,
Tel qu'on dépeint nos dieux, ou tel que je vous voi.
Il avait votre port, vos yeux, votre langage ;
Cette noble pudeur colorait son visage,
Lorsque de notre Crète il traversa les flots,
Digne sujet des vœux des filles de Minos.
Que faisiez-vous alors? pourquoi, sans Hippolyte,
Des héros de la Grèce assembla-t-il l'élite ?
Pourquoi, trop jeune encor, ne pûtes-vous alors
Entrer dans le vaisseau qui le mit sur nos bords?
Par vous aurait péri le monstre de la Crète,
Malgré tous les détours de sa vaste retraite, etc.

RACINE. *Phèdre.*

*Exemple des mouvemens de l'amour en proie aux soupçons de la rivalité, et aux fureurs de l'envie, de la jalousie*, etc.

*Phèdre à OEnone, après avoir appris qu'Hippolyte était sensible aux charmes d'Aricie.*

Ah! douleur non encore éprouvée!
A quel nouveau tourment je me suis réservée!
Tout ce que j'ai souffert, mes craintes, mes transports,
La fureur de mes feux, l'horreur de mes remords,
Et d'un refus cruel l'insupportable injure,
N'était qu'un faible essai du tourment que j'endure.
Ils s'aiment! par quel charme ont-ils trompé mes yeux?
Comment se sont-ils vus? depuis quand? dans quels lieux?
Tu le savais; pourquoi me laissais-tu séduire?
De leur furtive ardeur ne pouvais-tu m'instruire?

Les a-t-on vus souvent se parler, se chercher?
Dans le fond des forêts allaient-ils se cacher?
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Non, je ne puis souffrir un bonheur qui m'outrage.
OEnone, prends pitié de ma jalouse rage.
Il faut perdre Aricie. Il faut de mon époux
Contre un sang odieux réveiller le courroux.
Qu'il ne se borne pas à des peines légères;
Le crime de la sœur passe celui des frères.
Dans mes jaloux transports je le veux implorer.

RACINE. *Phèdre.*

*Exemple des mouvemens de l'amour, au comble de ses vœux.*

*Hermione, se croyant assurée de la foi de Pyrrhus, à Cléone, sa confidente, qui lui représentait que le retour de ce prince avait pour motif la crainte des Grecs.*

Tu crois que Pyrrhus craint: et que craint-il encor?
Des peuples qui dix ans ont fui devant Hector?
Non, Cléone, il n'est point ennemi de lui-même,
Il veut tout ce qu'il fait, et, s'il m'épouse, il m'aime.
Mais qu'Oreste, à son gré, m'impute ses douleurs;
N'avons-nous d'entretien que celui de ses pleurs?
Pyrrhus revient à nous. Hé bien! chère Cléone,
Conçois-tu les transports de l'heureuse Hermione?
Sais-tu quel est Pyrrhus? t'es-tu fait raconter
Le nombre des exploits....? Mais qui peut les compter?
Intrépide, et partout suivi de la victoire,
Charmant, fidèle; enfin rien ne manque à sa gloire.

RACINE. *Andromaque.*

*Des Intonations de la haine.*

La haine est un sentiment implacable, dont l'objet est toujours la ruine d'un ennemi. Si elle est sans moyens, sans puissance, elle s'engage dans les routes ténébreuses de l'intrigue, de la calómnie, pour y tramer sa perte; si elle peut disposer de l'autorité, de la force ou du crédit, elle en accable sans pitié celui qu'elle veut anéantir. Souvent, elle reste concentrée dans le cœur, et cachée sous les dehors de la bienveillance; mais, quand elle s'explique ouvertement, quand celui qui la nourrit au fond de l'âme est forcé d'adresser la parole à l'individu qui en est l'objet, quand elle se montre, en un mot, sans détour et sans hypocrisie; alors elle donne aux intonations un caractère de férocité, de dureté, de mépris outrageant qui annonce le levain affreux dont le cœur se nourrit. L'homme haineux ne peut pas même rester tranquille à la pensée et encore moins à la vue de son ennemi; son front se ride, ses sourcils s'abattent et se froncent; son œil devient étincelant et se tourne rempli de feu vers l'objet de ses ressentimens; sa bouche se ferme, ses dents se serrent; il rougit, il pâlit successivement. Telle est la haine, quand elle se livre sans ménagement et sans contrainte à ses fureurs.

*Caractère d'une haine implacable.*

ÉTÉOCLE *fait connaître à Créon la nature de la haine qui l'anime contre Polynice, son frère.*

Je ne sais si mon cœur s'apaisera jamais :
Ce n'est pas son orgueil, mais c'est lui que je hais.

Nous avons l'un pour l'autre une haine obstinée,
Et ce n'est pas, Créon, l'ouvrage d'une année :
Elle est née avec nous, et sa noire fureur
Aussitôt que la vie entra dans notre cœur.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Et maintenant, Créon, que j'attends sa venue,
Ne crois pas que pour lui ma haine diminue.
Plus il approche et plus il me semble odieux,
Et sans doute il faudra qu'elle éclate à ses yeux.
J'aurais même regret qu'il me quittât l'empire;
Il faut, il faut qu'il fuie et non qu'il se retire.
Je ne veux point, Créon, le haïr à moitié,
Et je crains son courroux moins que son amitié.
Je veux, pour donner cours à mon ardente haine,
Que sa fureur au moins autorise la mienne;
Et puisqu'enfin mon cœur ne saurait me trahir,
Je veux qu'il me déteste, afin de le haïr.

RACINE. *Les Frères ennemis.*

Voilà bien la haine dans toute sa noirceur, et surtout celle qui s'établit sur les ruines du sang et de la nature. *Racine* avait dit auparavant :

Les autres ennemis n'ont que de courtes haines;
Mais quand de la nature on a brisé les chaînes.
. . . . . . . . . . il n'est rien qui puisse réunir
Ceux que des nœuds si forts n'ont pas su retenir.
L'on hait avec excès, lorsque l'on hait un frère.

*Même Tragédie.*

Les haines de l'ambition, des partis et des discordes religieuses sont marquées au même caractère d'atrocité; quand elles marchent tête levée, elles ne s'étei-

gnent que dans des torrens de sang, et lorsqu'elles se taisent, ce n'est que pour mieux assurer leurs fureurs. *Néron* consent en apparence à se réconcilier avec son frère *Britannicus*. Mais écoutez comment il explique à *Burrhus* cette condescendance de son cœur.

J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer.
C'en est trop, il faut que sa ruine
Me délivre à jamais des fureurs d'Agrippine.
Tant qu'il respirera je ne vis qu'à demi.
Elle m'a fatigué de ce nom ennemi;
Et je ne prétends pas que sa coupable audace,
Une seconde fois lui promette ma place.

Racine. *Britannicus*.

Il me faudrait ici pouvoir décrire les intonations de notre célèbre tragédien (Talma), pour donner une idée de celles qui conviennent à cette terrible explosion de la haine de *Néron* contre son frère. On frémit d'horreur et d'épouvante en lui entendant prononcer ce vers surtout : *J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer*. La hainè ne s'est peut-être jamais montrée avec un caractère plus profond de rage et de férocité. C'est le comble de l'art; mais c'est en même temps la plus exacte et la plus effrayante vérité.

Quant aux caractères de la haine qui se couvre des dehors de la bienveillance pour attirer plus sûrement ses victimes dans ses pièges; je conseillerais à ceux qui voudraient se pénétrer de cette situation, de lire et de méditer le morceau qui se trouve dans le second

chant de la *Henriade*, où *Médicis* est supposée accueillir à la cour Henri IV et les autres chefs du parti de ce prince. On y découvre jusqu'au caractère des intonations qui conviennent à cette situation ; on croit y entendre les tons perfides avec lesquels cette reine prodiguait à *Coligny* les assurances de sa protection et de son amitié, lui promettait les faveurs de son fils, le comblait de bienfaits, l'ornait de dignités; tandis que sa haine préparait la catastrophe qui devait le livrer lui et les siens aux poignards du fanatisme.

### *Des intonations du reproche.*

Le *reproche* est ordinairement l'expression d'une âme offensée ou mécontente : il consiste dans ce que l'on objecte à quelqu'un, pour le faire repentir de sa conduite, ou pour lui en faire honte. On sent dès-lors que les intonations du reproche peuvent se modifier de deux manières : suivant la nature des faits objectés, et suivant le caractère de ceux qui les objectent.

Suivant la nature des faits objectés : parce qu'il est dans l'ordre que les intonations soient graduées sur la force des sentimens qui affectent le cœur : or, comme le cœur ne peut guère s'affecter qu'en proportion de l'importance des faits qui le blessent; il s'ensuit que les intonations du reproche doivent suivre cette marche, et ne se montrer modérées ou sévères, calmes ou violentes, animées par l'indignation ou adoucies par l'indulgence, qu'en raison des faits objectés.

J'ajoute; suivant le caractère des personnes qui ob-

jectent les faits : parce qu'il est naturel qu'un ami, par exemple, ne fasse pas ressentir ses mécontentemens à son ami, sur le même ton qu'un maître à ses esclaves; et que dès-lors le reproche doit prendre dans la bouche de ceux qui le font, le caractère de leur situation personnelle à l'égard des individus à qui ils l'adressent.

*Exemples de reproches modifiés suivant le caractère de ceux qui les font.*

Quand l'amitié survit à l'ingratitude et aux outrages de l'amitié, elle est bien malheureuse; aussi ses reproches ont-ils toujours le caractère de la douleur et de la tristesse. Il y a aussi une sorte d'indignation; parce qu'il est difficile que le cœur ne s'indigne pas de conserver pour un ingrat des sentimens qu'il ne mérite plus : mais il y a surtout de la sensibilité parce qu'ils sont l'expression d'un penchant qui n'est pas encore étouffé, et qui ne desire rien tant que de se ranimer aux feux d'un sentiment partagé.

Orosmane à Zaïre, (*pour lui reprocher ce qu'il regardait comme ses caprices*).

Quel caprice étonnant que je ne conçois pas!
Vous m'aimez? Eh! pourquoi vous forcez-vous, cruelle,
A déchirer le cœur d'un amant si fidèle?
.......................................
D'où vient que ton cœur
En partageant mes feux, différait mon bonheur?
Parle. Etait-ce un caprice? Est-ce crainte d'un maître,
D'un soudan, qui pour toi veut renoncer à l'être?

Serait-ce un artifice? Epargne-toi ce soin;
L'art n'est pas fait pour toi, tu n'en as pas besoin.
Qu'il ne souille jamais le saint nœud qui nous lie!
L'art le plus innocent tient de la perfidie.
Je n'en connus jamais.......

VOLTAIRE. *Orosmane.*

Avec quels ménagemens le cœur sensible *d'Orosmane* adresse ces reproches à Zaïre! Comme toutes ses expressions prennent la teinte de l'amour qu'il ressent pour elle! Il ne lui reproche pas d'être capricieuse, artificieuse, comme il commence à le soupçonner; mais il l'interroge pour savoir si, par hasard, le caprice ou l'artifice entreraient pour quelque chose dans les délais qu'elle met à son bonheur; et ces questions, il les fait encore avec une lenteur affectée, avec une sorte d'hésitation, comme s'il était embarrassé de trouver des motifs à une pareille conduite; et l'instant d'après, il s'empresse d'adoucir autant qu'il est en lui, ces reproches indirects, en ajoutant que *Zaïre* n'a pas besoin d'art pour se faire aimer, et que les manèges de la coquetterie ne sont point faits pour elle. N'est-ce pas là le reproche de l'amour le plus délicat, d'un amour qui craint de blesser par quelque outrage le cœur d'une amante adorée? C'est ce caractère qui doit régler les intonations qui conviennent aux reproches d'Orosmane. Un de nos acteurs (Lafon) est au-dessus de tout éloge dans cette situation, comme dans tout le rôle d'Orosmane, un des plus beaux et des plus difficiles de notre scène tragique.

*Reproches de Mithridate à ses deux fils.*

Princes, quelques raisons que vous me puissiez dire,
Votre devoir ici n'a point dû vous conduire,
Ni vous faire quitter, en de si grands besoins,
Vous, le Pont; vous, Colchos, confiés à vos soins.
Mais vous avez pour juge un père qui vous aime;
Vous avez cru des bruits que j'ai semés moi-même.
Je vous crois innocens puisque vous le voulez,
Et je rends grâce au ciel qui vous a rassemblés.

RACINE. *Mithridate.*

*Mithridate* dit ici les raisons qui le forcent de tempérer les reproches qu'il a droit de faire à ses enfans pour avoir quitté, dans les dangers de l'Etat, le poste qu'il avait confié à leurs soins : *il est père*, ce mot explique tout. Cependant, quoique père, il ne l'est pas également pour ses deux fils : il aime *Xipharès*, et il hait *Pharnace*. Aussi son reproche doit-il être encore modifié par ce second caractère. Il doit donc dire à Pharnace : *vous, le Pont,* avec la hauteur d'un maître et la froide sévérité d'un juge ; et à Xipharès : *vous, Colchos*, avec l'expression d'un reproche sensible et d'une surprise mêlée de tendresse, telle qu'un père la témoigne à un fils qu'il aime, mais dont la vertu n'a pas rempli son attente. *Lekain* était admirable dans l'expression de cette situation.

Ainsi doivent se modifier les intonations du reproche, quand il s'agit de le rendre uniquement conforme au caractère de l'individu qui le fait : mais il est des

cas où il n'en est pas ainsi, et où le reproche est plutôt fondé sur la nature des faits objectés : alors les intonations doivent prendre les couleurs de ces faits, et être graduées sur la manière dont le cœur qui a droit de s'en plaindre, en est affecté.

*Exemples de reproches modifiés suivant la nature des faits objectés.*

*Reproches d'Agrippine à Néron (après lui avoir exposé ce qu'elle avait fait pour l'élever à l'empire).*

Du fruit de tant de soins à peine jouissant,
En avez-vous six mois paru reconnaissant,
Que, lassé d'un respect qui vous gênait peut-être,
Vous avez affecté de ne me plus connaître.
J'ai vu Burrhus, Sénèque, aigrissant vos soupçons,
De l'infidélité vous tracer des leçons,
Ravis d'être vaincus dans leur propre science.
J'ai vu favoriser de votre confiance
Othon, Sénécion, jeunes voluptueux,
Et de tous vos plaisirs flatteurs respectueux:
Et lorsque, vos mépris excitant mes murmures,
Je vous ai demandé raison de tant d'injures,
Seul recours d'un ingrat qui se voit confondu,
Par de nouveaux affronts vous m'avez répondu.
Aujourd'hui je promets Junie à votre frère;
Ils se flattent tous deux du choix de votre mère,
Que faites-vous? Junie, enlevée à la cour,
Devient en une nuit l'objet de votre amour.
Je vois de votre cœur Octavie effacée,
Prête à sortir du lit où je l'avais placée.

Je vois Pallas banni, votre frère arrêté;
Vous attentez enfin, jusqu'à ma liberté:
Burrhus ose sur moi porter ses mains hardies;
Et, lorsque convaincu de tant de perfidies,
Vous deviez ne me voir que pour les expier,
C'est vous qui m'ordonnez de me justifier.

RACINE. *Britannicus.*

Ici le caractère d'*Agrippine* à l'égard de son fils n'a aucun poids dans les reproches qu'elle lui adresse; elle n'adoucit rien. C'est son cœur ambitieux et blessé qui parle seul; elle n'écoute, elle n'exprime que son indignation et son dépit. Ses intonations doivent donc être modifiées par les sentimens dont elle est affectée, et par la manière dont elle en est affectée. Chaque fait objecté doit sortir de sa bouche avec la nuance d'aigreur, de mépris, de hauteur ou de mécontentement que son cœur vivement offensé y attache: c'est ainsi encore que doivent être énoncés les reproches par lesquels Néron répond à ceux de sa mère.

*Reproches de Néron à Agrippine.*

Je me souviens toujours que je vous dois l'empire;
Et, sans vous fatiguer du soin de le redire,
Votre bonté, madame, avec tranquillité,
Pouvait se reposer sur ma fidélité.
Aussi bien ces soupçons, ces plaintes assidues
Ont fait croire à tous ceux qui les ont entendues,
Que jadis (j'ose ici vous le dire entre nous)
Vous n'aviez sous mon nom travaillé que pour vous.
« Tant d'honneurs, disaient-ils, et tant de déférences
Sont-ce de ses bienfaits de faibles récompenses!

Quel crime a donc commis ce fils tant condamné?
Est-ce pour obéir qu'elle l'a couronné?
N'est-il de son pouvoir que le dépositaire » ?
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Toute autre se serait rendue à leurs discours ;
Mais si vous ne régnez, vous vous plaignez toujours.
Avec Britannicus contre moi réunie,
Vous le fortifiez du parti de Junie ;
Et la main de Pallas trame tous ces complots.
Et, lorsque, malgré moi, j'assure mon repos;
On vous voit de colère et de haine animée :
Vous voulez présenter mon rival à l'armée.
Déjà jusques au camp le bruit en a couru.

RACINE. *idem.*

Il y a une sorte de modération dans ces reproches de *Néron :* mais sa qualité de fils n'y entre pour rien. C'est l'effet d'un reste de pudeur politique qui agit sur lui. Son cœur sombre, haineux, impatient de secouer toute espèce de frein, et jaloux de son autorité, perce à travers ces dehors affectés de déférence. Aussi, *Agrippine* n'y est-elle pas trompée, et ses reproches, prenant une nouvelle violence, elle déchire le voile et montre à nu le cœur de *Néron.*

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Vous ne me trompez pas, je vois tous vos détours;
Vous êtes un ingrat, vous le fûtes toujours.
Dès vos plus jeunes ans, mes soins et mes tendresses
N'ont arraché de vous que de feintes caresses.
Rien ne vous a pu vaincre, et votre dureté
Aurait dû dans son cours arrêter ma bonté.

Tous ces reproches sont de deux cœurs pleins de

ressentimens, de fiel, et prêts à se dévorer. Les douces affections de la nature n'y jouent aucun rôle; ce sont les passions qui en déterminent le caractère, et qui doivent en régler les intonations.

*Des intonations de la menace.*

La *menace* va plus loin que le reproche dont elle est bien souvent la suite; le mouvement de l'âme est plus violent, plus impétueux; elle s'élance avec plus de force; elle est arrivée à ce point décisif d'agitation, après lequel sont les excès de tout genre. Quant aux tons qui lui conviennent, ils ont toujours un caractère de supériorité qui annonce que celui qui menace a le sentiment, ou de ses forces, ou de sa puissance, ou de la justice de sa cause.

Quand c'est le sentiment de la force qui inspire la menace, les intonations sont animées par la colère, pleines d'une violence encore retenue, mais qui n'a plus qu'un pas à franchir pour se porter aux plus terribles extrémités; le sang bouillonne, les yeux s'animent, tout le corps est dans un état de contraction. Tel est *Achille* menaçant *Agamemnon.*

Rendez grâce au seul nœud qui retient ma colère.
D'Iphigénie encor je respecte le père.
Peut-être, sans ce nom, le chef de tant de rois
M'aurait osé braver pour la dernière fois.
Je ne dis plus qu'un mot, c'est à vous de m'entendre.
J'ai votre fille ensemble et ma gloire à défendre.

Pour aller jusqu'au cœur que vous voulez percer,
Voilà par quel chemin vos coups doivent passer.

RACINE. *Iphigénie.*

Quand la menace est fondée sur le sentiment de la puissance, elle est moins impétueuse, mais plus fière, plus impérieuse et mêlée souvent de dédain pour l'ennemi qui a osé la provoquer.

CÉSAR A BRUTUS.

Je ne te connais plus. Libre dans ma puissance,
Je n'écouterai plus une injuste clémence.
Tranquille, à mon courroux je vais m'abandonner.
Mon cœur trop indulgent est las de pardonner.
J'imiterai Sylla; mais dans ses violences.
Vous tremblerez, ingrats! au bruit de mes vengeances.
Va cruel! va trouver tes indignes amis.
Tous m'ont osé déplaire, ils seront tous punis.
On sait ce que je puis, on verra ce que j'ose:
Je deviendrai barbare et toi seul en es cause.

VOLTAIRE. *César.*

Quelquefois la menace de la puissance emprunte peu de paroles; mais alors le ton dont elle se sert est si expressif, il est tellement animé par la colère, et accompagné d'un regard si terrible, qu'il signifie bien au-delà de ce que la bouche pourrait dire. Telle est la menace de *Mithridate* à son fils *Pharnace* qui refusait d'obéir à ses ordres.

Je vous ai commandé de partir tout-à-l'heure.
Mais après ce moment.... prince, vous m'entendez,
Et vous êtes perdu si vous me répondez.

Enfin, lorsque la menace a pour appui le sentiment de la justice du ciel ou des hommes; elle est énergique, mais sans violence; solennelle et religieuse : elle renferme une sorte d'hommage à la morale. Sa chaleur est inspirée par une noble confiance dans les vérités éternelles qui proclament les droits de l'innocence et de la justice.

*Menaces d'un homme opprimé.*

Non, tu ne jouiras pas toujours des fruits de ta perversité. Les maux dont tu as voulu m'accabler, fondront tôt ou tard sur ta coupable tête : tu verras un jour quel est l'empire de l'innocence sur la scélératesse et le crime. L'humanité, la vertu, le ciel même est intéressé à ma vengeance. Je te vois traîné devant le redoutable tribunal où tes forfaits seront dévoilés. Je te vois pâlir, supplier, demander grâce, etc.

*Des intonations de l'indignation.*

Témoigner son *indignation* à quelqu'un, c'est lui montrer combien ses actions inspirent d'horreur, et l'accabler du poids de sa propre honte. C'est le mouvement d'une âme généreuse qui se révolte à la vue d'une lâcheté, et qui ne peut contenir le sentiment de répugnance qu'elle lui inspire; tout ce qu'elle a de forces et d'énergie est employé à manifester ce qu'elle éprouve : ce n'est point la colère; car elle ne l'en juge pas digne : ce n'est point non plus le reproche; elle est trop pleine de ce qui l'agite, pour entrer dans le détail des faits qui la soulèvent, et pour les articuler.

Ses mouvemens consistent dans des cris d'horreur, dans des exclamations de surprise, et de répugnance. Nulle suite dans les idées, ni dans les intonations qui les expriment. Toutes les facultés de l'homme sont saisies et bouleversées dans cet état.

C'est ainsi que *Joad* exprime l'indignation qu'il éprouve à la vue de *Mathan* dans le temple, et parlant à son épouse.

Où suis-je? de Baal ne vois-je pas le prêtre?
Quoi! fille de David, vous parlez à ce traître?
Vous souffrez qu'il vous parle, et vous ne craignez pas
Que du fond de l'abîme, entr'ouvert sous ses pas,
Il ne sorte à l'instant des feux qui vous embrâsent,
Ou qu'en tombant sur lui, ces murs ne vous écrasent?
Que veut-il? De quel front cet ennemi de Dieu
Vient-il infecter l'air qu'on respire en ce lieu?

Racine. *Athalie.*

*Des intonations du mépris.*

On *méprise* quelqu'un, quand on le juge indigne d'égards, d'attention et d'estime. Ce sentiment est presque toujours froid et peu communicatif, parce qu'en général on met peu d'intérêt à avoir des rapports avec celui que l'on méprise : il éclate aussi rarement, parce qu'on se met peu en peine de manifester à celui qu'on n'estime plus, les mouvemens de dédain qu'il excite. Sa plus grande expression est dans le jeu de la physionomie, et quand il s'explique quelquefois, ce n'est qu'avec des tons vifs, à la vérité, mais toujours

secs et brusques. Quand le mépris est fondé sur la perversité reconnue de l'objet qui l'inspire, alors les intonations changent et peignent toute l'horreur que sa présence fait naître. Telle est *Zopire* en apercevant *Mahomet* s'avancer vers lui.

Ah! quel fardeau cruel à ma douleur profonde!
Moi recevoir ici cet ennemi du monde!

Tout ce qu'il ajoute dans la suite est marqué au coin du même caractère. En voici quelques traits. *Mahomet* ose lui conseiller de le considérer sans crainte et de parler sans rougir. A ce langage, *Zopire* ne retient plus le mépris que lui inspire un pareil discours; l'indignation se mêle à ce sentiment, et il éclate par ces paroles.

Je rougis pour toi seul, pour toi dont l'artifice
A traîné ta patrie au bord du précipice;
Pour toi de qui la main sème ici les forfaits,
Et fait naître la guerre au milieu de la paix.
La discorde civile est partout sur ta trace.
Assemblage inouï de mensonge et d'audace,
Tyran de ton pays, est-ce ainsi qu'en ce lieu,
Tu viens donner la paix et m'annoncer un dieu?

*Mahomet*, voulant le gagner à son parti, fait taire ses ressentimens, et lui explique quels sont ses projets. *Zopire* répond :

Voilà donc tes desseins! C'est donc toi dont l'audace
De la terre à ton gré prétend changer la face!

Tu veux, en apportant le carnage et l'effroi,
Commander aux humains de penser comme toi!
Tu ravages le monde, et tu prétends l'instruire!
Ah! si par des erreurs il s'est laissé séduire,
Si la nuit du mensonge a pu nous égarer,
Par quels flambeaux affreux veux-tu nous éclairer!

*Mahomet* insiste et va jusqu'à lui offrir son amitié. A ce dernier trait, *Zopire* se livre sans retenue à tout le mépris qu'il ressent pour cette offre, et il s'écrie:

Avant qu'un tel nœud nous rassemble
Les enfers et les cieux seront unis ensemble.
L'intérêt est ton dieu, le mien, c'est l'équité;
Entre ces ennemis, il n'est point de traité.

Enfin, *Mahomet* croit porter les derniers coups au cœur de *Zopire*, en lui déclarant que ses enfans, dont il pleure depuis si long-temps la perte, existent encore, et qu'il les lui remettra, s'il veut se réunir à lui dans l'exécution de ses desseins. Quelle n'est pas l'inflexibilité que donne le mépris aux âmes généreuses! *Zopire* résiste encore à cette dernière séduction. Rien de plus touchant que l'expression des combats qui se livrent dans son cœur entre la nature et le sentiment dont il est affecté.

Mahomet, je suis père, et je porte un cœur tendre.
Après quinze ans d'ennui, retrouver mes enfans,
Les revoir, et mourir dans leurs embrassemens,
C'est le premier des biens, pour mon âme attendrie:
Mais, s'il faut à ton culte asservir ma patrie,
Ou de ma propre main, les immoler tous deux,

Connais-moi, Mahomet, mon choix n'est pas douteux.
Adieu. VOLTAIRE. *Mahomet.*

Le *mépris* a quelquefois un autre principe que le sentiment d'horreur excité par la bassesse ou par l'injustice des hommes. La force méprise souvent la faiblesse; le courage, la timidité; la puissance, l'homme sans crédit; la richesse, l'infortune; l'orgueil, tout ce qui se trouve dans sa dépendance. Les intonations de cette sorte de mépris ont un caractère particulier : il n'y a ni horreur, ni indignation, ni emportement dans leur expression; mais une sécheresse dédaigneuse et superbe, un sentiment plutôt de pitié que de haine, une hauteur qui montre la distance à laquelle l'homme qui méprise prétend tenir celui qui est méprisé, une fierté arrogante, un ton de rebut injurieux et de dureté offensante. Le cœur méprisant est inaccessible à la réplique; il ne prête aucune attention à ce qu'on veut lui dire; il ne connaît ni égards, ni bienséance; il montre par son impatience combien il se trouve importuné par la présence de celui qui est l'objet de ses mépris; il l'interrompt brusquement à chaque mot; il couvre par l'aigreur et par la morgue de ses tons, les paroles humbles et timides qu'on lui adresse; toute son attention est de rabaisser toujours celui qu'il dédaigne, et de le tenir dans le néant où son mépris l'a fixé. Les exemples qui s'appliquent à cette sorte de mépris ne manquent pas; en voici un : c'est le mépris de la puissance pour la faiblesse audacieuse et sans appui.

Auguste a Cinna (*après lui avoir reproché ce qu'il avait osé entreprendre contre lui*).

Apprends à te connaître, et descends en toi-même :
On t'honore dans Rome, on te courtise, on t'aime,
Chacun tremble sous toi, chacun t'offre des vœux;
Ta fortune est bien haut, tu peux ce que tu veux :
Mais tu ferais pitié, même à ceux qu'elle irrite,
Si je t'abandonnais à ton peu de mérite.
Ose me démentir, dis-moi ce que tu vaux;
Conte-moi tes vertus, tes glorieux travaux,
Les rares qualités par où tu m'as dû plaire,
Et tout ce qui t'élève au-dessus du vulgaire.
Ma faveur fait ta gloire, et ton pouvoir en vient;
Elle seule t'élève, et seule te soutient;
C'est elle qu'on adore et non pas ta personne;
Tu n'as crédit ni rang qu'autant qu'elle t'en donne;
Et pour te faire cheoir, je n'aurais aujourd'hui
Qu'à retirer la main qui seule est ton appui.

Corneille. *Cinna.*

## *Des intonations injurieuses.*

*Injurier* quelqu'un, c'est lui dire des personnalités offensantes. Ce mouvement de l'âme est toujours le résultat du mépris, de l'insolence, de la colère ou de la grossièreté, et ses intonations sont sans aucune espèce de retenue dans leur véhémence : plus les qualifications sont outrageantes, plus les inflexions deviennent fortes, parceque l'âme jouit en proportion de l'offense qu'elle croit faire : la fureur les anime; il y a un désordre continuel dans leur marche; elles se précipi-

tent, elles s'embarrassent quelquefois; alors les cris et les étouffemens de la rage les suppléent.

On en a un exemple frappant dans la scène entre *Trissotin* et *Vadius*, deux poètes qui, après s'être admirés mutuellement, finissent par s'injurier de la manière la plus violente. En voici un extrait :

*Vadius...* Il faut qu'en écoutant j'aie eu l'esprit distrait,
Ou bien que le lecteur m'ait gâté le sonnet.
Mais laissons ce discours, et voyons ma ballade.
*Trissotin.* La ballade à mon goût, est une chose fade;
Ce n'en est plus la mode, elle sent son vieux tems.
*Vad....* La ballade pourtant charme beaucoup de gens.
*Triss...* Cela n'empêche pas qu'elle ne me déplaise.
*Vad....* Elle n'en reste pas pour cela plus mauvaise.
*Triss...* Elle a pour les pédans de merveilleux appas.
*Vad....* Cependant nous voyons qu'elle ne vous plaît pas.
*Triss...* Vous donnez sottement vos qualités aux autres.
*Vad....* Fort impertinemment vous me jetez les vôtres.
*Triss...* Allez, petit grimaud, barbouilleur de papier.
*Vad....* Allez, rimeur de balle, opprobre du métier.
*Triss...* Allez, fripier d'écrits, impudent plagiaire.
*Vad....* Allez, cuistre.........................

MOLIÈRE. *Femmes savantes.*

Il ne faut pas confondre les intonations injurieuses avec les intonations de l'*invective*. Celles-ci ne conviennent qu'à des discours véhémens, dont l'objet est d'offenser sans doute, mais avec une sorte de décence, elles supposent une âme violemment émue par le sentiment de quelque outrage, et qui s'abandonne à toute son émotion. Les intonations de l'invective appartiennent aussi aux discours dans lesquels on s'élève contre

les vices, les abus ou les mauvaises mœurs. Dans ce cas, elles sont fortes, véhémentes et animées par l'indignation. J'en traiterai particulièrement dans l'application des principes de l'art de lire à *l'Eloquence sacrée.*

*Des intonations séditieuses.*

L'audace, le courage, le mépris de la mort, la haine de l'autorité, la soif du sang et de la vengeance, caractérisent les intonations *séditieuses*. Un séditieux, en s'adressant à ses complices ou à ceux qu'il veut associer à ses complots, a le plus grand intérêt de faire passer dans leur âme tous les sentimens qui l'animent; il doit donc agir fortement sur leur esprit et sur leur cœur, et il ne le peut qu'en employant ces tons véhémens, audacieux, accusateurs et imposans qui peignent la confiance dont il est animé, la trempe vigoureuse de son âme, l'énergie de ses résolutions, et l'inébranlable fermeté de ses desseins. Une tête élevée, un œil ardent et enflammé, des gestes menaçans, des tons nerveux, et conduits par des renflemens successifs jusqu'aux mouvemens les plus impétueux et les plus passionnés; telle doit être l'expression d'un séditieux.

CATILINA AUX CONJURÉS.

Venez noble Pison, vaillant Autronius,
Intrépide Vargonte, ardent Statilius,
Vous tous, braves guerriers de tout rang, de tout âge,
Des plus grands des humains redoutable assemblage;
Venez, vainqueurs des rois, vengeurs des citoyens,
Vous tous, mes vrais amis, mes égaux, mes soutiens.

Encore quelques momens; un dieu qui vous seconde,
Va mettre entre vos mains la maîtresse du monde.
De trente nations malheureux conquérans,
La peine était pour vous, le fruït pour vos tyrans.
Vos mains n'ont subjugué Tigrane et Mithridate,
Votre sang n'a rougi les ondes de l'Euphrate,
Que pour énorgueillir d'indignes sénateurs,
De leurs propres appuis lâches persécuteurs;
Grands par vos travaux seuls, et qui, pour récompense,
Vous permettaient de loin d'adorer leur puissance.
Le jour de la vengeance est arrivé pour vous.
Je ne propose point à votre fier courroux
Des travaux sans périls et des meurtres sans gloire;
Vous pourriez dédaigner une telle victoire.
A vos cœurs généreux je promets des combats;
Je vois vos ennemis expirans sous vos bras;
Entrez dans leurs palais; frappez, mettez en cendre
Tout ce qui prétendra l'honneur de se défendre.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Que Rome et Cicéron tombent du même fer;
Que la foudre en grondant les frappe avec l'éclair.
Vous avez dans vos mains le destin de la terre;
Ce n'est point conspirer, c'est déclarer la guerre;
C'est reprendre vos droits, et c'est vous ressaisir
De l'univers dompté qu'on osait vous ravir.

VOLTAIRE. *Catilina.*

*Des intonations martiales.*

Les intonations *martiales* sont propres aux harangues militaires qui ont pour objet de réveiller le courage des soldats, ou de les exciter à quelque grande entreprise; elles ont toute l'énergie des intonations

séditieuses, mais elles en diffèrent par le principe qui les anime et qui influe particulièrement sur leur caractère. La grandeur d'âme, l'enthousiasme de la gloire, l'amour de la patrie, l'ardeur des combats et l'honneur, ce noble et puissant mobile des cœurs généreux, respirent dans les intonations martiales et leur donnent un caractère que n'ont pas les intonations séditieuses. Celles-ci sont dégouttantes de sang, de meurtres et de vengeances personnelles ; les autres sont ennoblies par les plus beaux sentimens ; elles ne montrent que les palmes de la gloire et les triomphes de l'honneur, elles imposent la loi de la clémence après la victoire ; elles élèvent les âmes, par les motifs les plus nobles ; elles les remplissent d'un courage intrépide, elles leur inspirent le mépris des dangers et de la mort ; elles flétrissent la lâcheté ; elles réveillent l'émulation des grandes actions, des dévoûmens sublimes, des sacrifices généreux.

Quel beau champ pour les intonations oratoires que celui des harangues militaires ! Là, elles peuvent s'élever à tous les élans de l'enthousiasme, à toute l'énergie du courage, à toute la chaleur des sentimens passionnés, à toute l'exaltation de l'audace. Là, l'inspiration peut devenir sublime en donnant aux tons de la voix cette succession rapide de mouvemens qui échauffent les âmes et les entraînent ; cette agitation qui les émeut ; cette fréquence de renflemens énergiques et véhémens qui leur fait partager toutes les passions dont on veut les pénétrer. Là, est le triomphe de la sublime éloquence, et le théâtre où peuvent se

développer les plus belles richesses des intonations oratoires.

Tout le discours de *Mithridate* à ses enfans, dans la tragédie de ce nom, doit être dit avec des *intonations martiales*. Il y règne de plus un sentiment qui ajoute à leur force; c'est la haine du nom romain que ce prince y répand avec une énergie profonde. En voici un extrait. *Mithridate*, après avoir communiqué à ses fils son projet de porter la guerre au sein de l'Italie, ajoute :

C'est là qu'en arrivant, plus qu'en tout le chemin,
Vous trouverez partout l'horreur du nom Romain,
Et la triste Italie encore toute fumante
Des feux qu'a rallumés sa liberté mourante.
Non, princes, ce n'est point au bout de l'univers
Que Rome fait sentir tout le poids de ses fers;
Et de près, inspirant les haines les plus fortes,
Tes plus grands ennemis, Rome, sont à tes portes.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Marchons, et dans son sein rejetons cette guerre
Que sa fureur envoie aux deux bouts de la terre;
Attaquons dans leurs murs ces conquérans si fiers;
Qu'ils tremblent à leur tour dans leurs propres foyers:
Annibal l'a prédit; croyons-en ce grand homme,
Jamais on ne vaincra les Romains que dans Rome.
Noyons-la dans son sang justement répandu;
Brûlons ce capitole où j'étais attendu;
Détruisons ses honneurs, et faisons disparaître
La honte de cent rois, et la mienne peut-être:
Et la flamme à la main, effaçons tous ces noms
Que Rome y consacrait à d'éternels affronts.

Racine. *Mithridate.*

*Des intonations tyranniques.*

Je conseillerais à ceux qui voudraient se faire une idée du caractère des *intonations tyranniques*, de lire dans *Télémaque*, le portrait que *Fénélon* y fait de *Pygmalion*, roi de *Tyr*; ou celui de *Tibère* dans *Chénier* ou dans *Tacite*. Ils y verraient toutes les nuances atroces qui du fond du cœur d'un tyran, doivent passer dans son langage; avec quel mépris il faut parler des hommes; avec quel barbare sang-froid il faut dicter des arrêts de sang et de mort; comme on doit se montrer inaccessible aux larmes de l'infortune et aux plaintes de l'innocence; comment il faut méditer froidement des projets de vengeance, d'oppression et d'esclavage; comment on doit proscrire et immoler sans pitié tout ce qui est suspect; et avec quelle audace il faut braver l'exécration publique. Ils y verraient enfin de quelle manière il faut peindre les terreurs de la tyrannie, ses soupçons cruels, ses méfiances atroces, son délire sanguinaire, ses barbaries recherchées, et surtout ses remords affreux qui le poursuivent jusqu'au tombeau. Tous ces traits doivent caractériser les intonations d'un tyran, parce qu'ils entrent tous dans la composition de son âme.

GUSMAN A ALVARÈS *son père, qui l'exhortait à signaler par la clémence son avènement au gouvernement du Mexique.*

Quand vous priez un fils, seigneur, vous commandez;
Mais daignez voir au moins ce que vous hasardez.

D'une ville naissante encore mal assurée
Au peuple américain nous défendons l'entrée.
Empêchons, croyez-moi, que ce peuple orgueilleux
Au fer qui l'a dompté n'accoutume ses yeux;
Que, méprisant nos lois et prompt à les enfreindre,
Il ose contempler des maîtres qu'il doit craindre.
Il faut toujours qu'il tremble, et n'apprenne à nous voir
Qu'armés de la vengeance, ainsi que du pouvoir.
L'Américain farouche est un monstre sauvage
Qui mord, en frémissant, le frein de l'esclavage;
Soumis au châtiment, fier dans l'impunité,
De la main qui le flatte il se croit redouté.
Tout pouvoir en un mot, périt par l'indulgence
Et la sévérité produit l'obéissance.
Je sais qu'aux Castillans il suffit de l'honneur,
Qu'à servir sans murmure ils mettent leur grandeur:
Mais le reste du monde, esclave de la crainte,
A besoin qu'on l'opprime, et sert avec contrainte.
Les dieux même adorés dans ces climats affreux,
S'ils ne sont teints de sang, n'obtiennent point de vœux.

VOLTAIRE. *Alzire.*

*Des intonations de la fierté.*

*La fierté*, dont je veux caractériser ici les intonations, est ce noble sentiment d'une âme élevée qui se respecte dans toutes ses actions, et qui est incapable d'aucune sorte de bassesse. Pour les cœurs de cette trempe, il n'est ni menaces, ni dangers, ni espoir de fortune qui puissent les faire fléchir; ils préfèrent leur propre estime à tout, et ils sont toujours prêts à se sacrifier à ce généreux sentiment. La flatterie n'est jamais dans leur bouche; ils ne savent ni ramper, ni

s'avilir par le mensonge; ils connaissent les bornes de l'autorité, et ils ont le courage de lui résister quand elle devient tyrannique. Ils expriment librement leur opinion quand ils sont appelés à la donner; ils dédaignent le rôle de courtisans, et quand tout fléchit ou courbe le front, il restent debout pleins du sentiment de leur dignité et de celui de leur conscience.

On conçoit dès-lors quel est le caractère des intonations de cette sorte de fierté; rarement elles cessent d'être calmes; leur force est dans la dignité avec laquelle elles se font entendre, dans leur fermeté, dans leur franchise, et dans leur expression imposante et noble. Il n'y a que la proposition d'une lâcheté, le spectacle d'une bassesse, ou le ressentiment d'un outrage qui puissent les rendre vives et passionnées; mais alors encore elles conservent leur caractère primitif; car la véritable fierté ne veut jamais donner de prise sur elle, en tombant dans des inconséquences qui pourraient la compromettre, ou l'exposer à quelque humiliation.

EGISTE A MÉROPE *sa mère (au moment où cette reine est aux genoux de* POLIFONTE*, pour l'implorer en faveur de son fils).*

O reine! levez-vous,
Et daignez me prouver que Cresfonte est mon père,
En cessant d'avilir et sa veuve et ma mère.
Je sais peu de mes droits quelle est la dignité;
Mais le ciel m'a fait naître avec trop de fierté,
Avec un cœur trop haut, pour qu'un tyran l'abaisse.
De mon premier état j'ai bravé la bassesse,
Et mes yeux du présent ne sont point éblouis.

Je me sens né des rois, je me sens votre fils.
Hercule ainsi que moi, commença sa carrière;
Il sentit l'infortune en ouvrant la paupière;
Et les dieux l'ont conduit à l'immortalité,
Pour avoir, comme moi, vaincu l'adversité.
S'il m'a transmis son sang, j'en aurai le courage;
Mourir digne de vous, voilà mon héritage.
Cessez de le prier, cessez de démentir
Le sang des demi-dieux dont on me fait sortir.

VOLTAIRE. *Mérope.*

*Des intonations narratives.*

*Les intonations narratives* conviennent à toute exposition d'un fait, et leur propriété est de former dans un discours, dans une situation quelconque, un caractère à part. Il faut qu'un récit soit tellement détaché de tout ce qui le précède et de tout ce qui le suit par les tons qui lui sont propres, que jamais les auditeurs ne puissent le confondre avec ce qui ne lui appartient pas. Souvent, un fait se trouve rapidement énoncé dans des morceaux de sentiment; n'importe; il doit recevoir dans le court espace qu'il occupe, l'intonation narrative. C'est une loi de rigueur.

Mais en quoi consiste le caractère des intonations narratives? On en a tous les jours et à chaque instant le modèle. C'est celui des récits que l'on fait, ou que l'on entend faire chaque jour dans la société; avec la différence seulement qu'il y a plus de dignité, de correction, d'intérêt et de suite dans les récits oratoires; car, pour le fond, les intonations qui conviennent à

l'un et à l'autre sont parfaitement les mêmes; et elles sont tellement dans la nature que l'homme instruit comme l'homme ignorant en font le même usage, et leur donnent à peu près, le même caractère. Aussi, n'ai-je jamais trouvé de difficulté à ramener mes élèves aux intonations narratives; il suffisait de leur faire remarquer que tel passage était un récit, pour que leur débit devînt aussitôt narratif.

Mais il ne suffit pas que les récits soient énoncés avec des intonations narratives; il faut encore que ces intonations aient le caractère des choses ou des faits que l'on raconte. Il y a des faits qui n'exigent qu'une exposition calme et simple, tandis qu'il y en a d'autres qui demandent une exposition rapide et animée. Le récit d'un combat demande bien plus de mouvement que le récit d'un fait ordinaire; un autre ne peut se faire qu'avec le sentiment de la plus vive douleur; ailleurs c'est l'indignation ou l'horreur qui doivent les animer; ailleurs c'est la joie ou l'indifférence. Quelquefois même, au milieu des intonations narratives, il faut peindre tout-à-coup le langage, le caractère ou la situation des personnages qui jouent un rôle dans le fait exposé; il faut rapporter les dernières paroles d'un mourant, les exhortations énergiques d'un conspirateur, les expressions du malheur réduit au désespoir. Alors les intonations narratives doivent prendre les couleurs de ces divers sentimens. (Voyez ce que j'ai dit à ce sujet dans la sixième leçon, où je traite de la disposition logique et oratoire d'un discours).

Je termine ici, Messieurs, l'exposé des mouvemens

de l'âme et des rapports que les intonations doivent avoir avec leur expression ; bien persuadé que les détails dans lesquels je suis entré à l'égard des situations de l'âme *qui s'élève, qui s'abaisse* ou *qui s'élance en avant,* vous suffiront pour vous faire appliquer avec succès la méthode et les principes d'analyse que j'ai employés pour ces trois circonstances, aux autres mouvemens de l'âme dont je vous ai exposé le tableau. J'ai bien médité mon sujet, Messieurs, et je me suis bien convaincu que c'était par l'analyse seule que l'on pouvait se pénétrer de la nature d'un sentiment ou d'une situation quelconque. Je vous ai fait remarquer ailleurs l'analogie qui se trouve entre la peinture et l'art de la parole : mais c'est dans les opérations préparatoires de ces deux arts que cette analogie est plus sensible. Voyez un peintre qui veut transporter sur la toile un site ou une perspective : avec quel soin, avant de peindre, il en considère les accessoires, l'ensemble et les accidens ; avec quelle attention il saisit jusqu'aux plus petits détails qui le caractérisent et qui le différencient de tout autre sujet ; comme il fait et refait son esquisse, ses ombres, ses nuances et ses reflets ; comme il les compare avec attention avec son modèle, jusqu'à ce que son œil découvre enfin dans son tableau la parfaite imitation de l'objet qu'il veut tracer ! Tel doit être l'orateur qui, dans l'expression d'un sentiment, a un égal intérêt à la rendre conforme à la vérité, et qui, par conséquent, doit bien connaître quel est ce sentiment ; quelles sont ses modifications, ses convenances et ses effets naturels.

Quand vous serez parvenus, par la méditation et par l'analyse, à vous bien pénétrer de la nature d'un sentiment ou d'une situation, livrez-vous à l'essai de son expression; mais gardez-vous, surtout dans les commencemens, de vous complaire uniquement dans vos propres inflexions: hélas! l'oreille se familiarise si facilement avec les imperfections les plus grossières! l'amour-propre est si porté à attacher des charmes à ce qui souvent blesse le bon sens et le goût! Soumettez vos intonations au jugement d'un maître éclairé ou d'un ami sévère. Il existe une erreur singulière à ce sujet, que l'amour-propre semble avoir accréditée: on prétend que l'art des intonations ne peut être enseigné, et qu'il ne faut avoir recours, pour juger de leur vérité, qu'à la nature et à sa propre intelligence: préjugé entièrement contraire au progrès de l'art, et fait pour le tenir éternellement dans l'enfance, soit en l'exposant aux caprices d'un goût faux, soit en le laissant livré aux erreurs d'une présomption démesurée. J'ai vu et je vois encore tous les jours des exemples frappans de cette vérité; je connais des jeunes gens qui, avec des qualités naturelles, ne sont pleins de défauts et de contre-sens dans leur diction, que parce qu'ils se sont orgueilleusement opiniâtrés à se former d'eux-mêmes et à ne s'en rapporter qu'à leurs jugemens. Non, sans doute, un maître ne pourra pas vous enseigner l'art des intonations oratoires, comme on enseigne une science qui est du ressort de la mémoire, ou un art mécanique; il n'aspirera pas non plus à vous donner ses propres intonations, chose aussi

impossible que s'il voulait vous communiquer les traits de sa physionomie: mais il développera vos dispositions naturelles; il rectifiera vos tons; il vous en fera remarquer la fausseté ou la justesse; il contiendra les élans d'une exagération dangereuse; il approfondira avec vous la force et la nature des pensées, et il vous indiquera les moyens de les transmettre avec vérité; en un mot, il se constituera juge de votre diction pour la régulariser; et s'il joint l'exemple au précepte, il élèvera votre âme par ses propres intonations, il vous échauffera, et en vous faisant ainsi partager ses émotions, il allumera peut-être pour toujours en vous la flamme du sentiment, base unique et véritable des belles intonations oratoires.

Voulez-vous encore remonter à d'autres sources d'intonations justes? étudiez comment la nature exprime ses émotions et ses passions: c'est là que vous entendrez des tons d'une vérité parfaite; c'est là que vous apprendrez comment il faut interroger, gémir, supplier, accuser, menacer; là vous surprendrez la nature dans son abandon, dans ses élans irréfléchis, et qui sont ordinairement les plus simples et les plus justes.

Etudiez-vous encore vous-même, surtout si votre vie a été exposée à ces vicissitudes de douleur ou de joie, de haine ou d'amour, de crainte ou d'espérance, d'infortune ou de prospérité, qui agitent, remuent, et forcent l'âme à se montrer toute entière. Souvenez-vous de ces mouvemens involontaires qui vous furent alors arrachés par l'état de votre cœur, de cette vérité profonde qui se manifestait dans l'expression de tous

vos sentimens, des tons avec lesquels vous faisiez entendre vos regrets et vos douleurs; de quelle manière vous éclatiez en menaces, vous exprimiez les transports de votre félicité, vous vous plaigniez des rigueurs du sort, vous déploriez la perte des objets de votre amour, vous adressiez vos prières, vous condamniez l'injustice ou la perfidie des hommes. C'était la nature sans fard, sans contrainte qui parlait alors en vous; et c'est elle qu'il faut retrouver dans l'expression des mêmes sentimens.

Enfin, dans les applications de vos essais, étudiez la nature des sensations qu'éprouvent vos auditeurs quand vous leur adressez la parole, ou quand vous voulez les associer à vos passions et à vos émotions. Paraissent-ils frappés, émus, attentifs; leurs regards sont-ils fortement attachés sur vous; avez-vous trouvé le moyen de les rendre immobiles à leur place, de les arracher à eux-mêmes, de les faire frissonner d'horreur ou de crainte, de faire couler leurs pleurs, de leur enlever toutes leurs pensées, tous leurs sentimens, pour leur donner les vôtres? Ah! alors, soyez certain que vos intonations ont été justes et naturelles, qu'elles ont pénétré dans le fond des âmes, et gardez-vous de les modifier dans de pareilles circonstances. Mais votre voix frappe-t-elle inutilement les oreilles des spectateurs ou des auditeurs; les voyez-vous s'agiter d'impatience sur leurs siéges, promener sur l'assemblée des regards inattentifs et distraits; ce qui devait dans vos pensées les émouvoir et les attendrir, les laisse-t-il froids et indifférens; leur cœur vous paraît-il fermé

sans retour ; vous exaspérez-vous enfin vainement pour les arracher à leur léthargie ? Ah ! soyez sûr alors que vos intonations sont fausses, insignifiantes ou outrées, qu'elles ne sont point l'expression de la nature, qu'elles fatiguent sans émouvoir, qu'elles n'ont aucun empire sur les cœurs ; et songez à ne jamais les reproduire si vous aspirez aux grands effets de l'art de la parole. Le public rassemblé est le juge suprême de la vérité ou de la fausseté des intonations oratoires ; on ne peut ni l'égarer ni le surprendre ; il se livre sans contrainte aux sensations qu'il éprouve ; il n'a fait aucun pacte particulier avec l'orateur, et il est attendri ou révolté, satisfait ou mécontent, sans aucun autre motif que celui des impressions qu'il reçoit. Voilà ce qui fait la condamnation ou l'éloge des lecteurs et des orateurs, et voilà surtout ce qu'ils doivent étudier pour juger de la vérité ou de la fausseté de leurs moyens.

# QUATRIÈME PARTIE.

## DES MOYENS DE PLAIRE AUX YEUX,

OU

## DE L'ACTION EXTÉRIEURE DU LECTEUR.

Le premier mouvement de celui qui écoute une lecture ou un discours est de fixer ses regards sur l'individu qui porte la parole. Que cherche-t-il? si l'action est complète; si tout est d'accord dans celui dont la voix le frappe, entre ce qu'il énonce et son expression extérieure : sa curiosité a un autre motif encore; il cherche dans le geste, dans les yeux, dans l'attitude de celui qu'il écoute, dans le jeu de sa physionomie, un supplément à la clarté des idées qui lui sont transmises : un principe naturel d'ordre, de justesse et de goût lui dit que tout doit être en harmonie dans celui qui parle; qu'il doit exister une liaison intime entre les émotions de son âme, les inflexions de sa voix, et les mouvemens extérieurs de son corps. Il espère donc saisir, dans ce dernier langage, ce qui pourrait lui échapper dans l'autre, et étayer ses jugemens sur la double expression des mots et du geste. Aussi, avec

quel surcroît d'attention et de plaisir il prête l'oreille, lorsque les sentimens dont on veut l'affecter sont empreints sur le visage de celui qu'il écoute! Comme tout annonce la satisfaction qu'il éprouve! Comme les idées semblent entrer facilement dans son esprit et gagner rapidement son âme!

Puisque tel est l'empire de l'action extérieure sur les hommes, un des premiers devoirs de celui qui veut parler en public, est donc d'en étudier les règles : et cette étude ne sert pas seulement aux orateurs, aux acteurs de profession, et à tous ceux que leurs fonctions peuvent conduire à la tribune publique, elle est encore utile à ceux qui veulent lire avec succès les bons auteurs, et en faire sentir les beautés. Les ouvrages que nous lisons ne sont que des ombres vaines, que des cadavres, en quelque sorte sans vie, que le lecteur doit ranimer, s'il veut en retrouver les traits. Il faut qu'il leur prête sa voix, ses gestes; il faut qu'il voie *Œdipe* se frappant le front, et hurlant de douleur; qu'il entende les éclats de *Démosthène;* qu'il s'enflamme comme *Cicéron,* contre les *Clodius*, les *Catilina,* et qu'il entende autour de lui les auditeurs qui frémissent : sans cela, les plus beaux écrits ne sont que des figures glacées, des dessins ébauchés, demi-effacés, des traces légères d'un pinceau célèbre.

L'action extérieure du lecteur, telle que nous la considérons ici, se rapporte : premièrement, à la contenance et au maintien qu'il doit avoir en lisant; en second lieu, au jeu de la physionomie; troisièmement, au geste.

## I.

### *De la contenance et du maintien du Lecteur.*

Soit assis soit debout, le lecteur conservera un maintien modeste; c'est un témoignage de déférence qu'il doit aux personnes qui l'écoutent, et dont il va fixer l'attention et les regards. On sent que nous ne parlons pas ici de ces lectures frivoles, oiseuses, et quelquefois licencieuses, faites dans l'abandon de l'intimité et par l'unique besoin d'une distraction commandée par l'ennui; hormis ce cas, pour lequel toutes les règles de la décence deviendraient inutiles, rien ne peut dispenser un lecteur de former sa contenance d'après les principes de la modestie. Les cercles et les sociétés littéraires offrent souvent l'occasion d'une lecture instructive ou agréable; c'est dans ces circonstances qu'un lecteur doit chercher à intéresser ses auditeurs par un maintien décent et réservé. En général, les yeux aiment à se porter sur une personne qui observe les règles de la bienséance, tandis qu'on les détourne sans regret, et avec une sorte de dégoût, d'un lecteur qui, par des dehors suffisans, semble annoncer à l'assemblée le peu de prix qu'il attache à son attention.

Il n'est pas rare de voir un lecteur s'abandonner sur sa chaise à des balancemens périodiques, à la fin de chaque phrase; d'autres, lire accoudés sur une table, ou chercher leurs aises par tous les moyens pos-

sibles, en se tournant dans tous les sens : toutes ces contenances sont, à juste titre, réprouvées, et le public judicieux en fait bientôt justice. Que dire encore de ce maintien avantageux avec lequel d'autres lecteurs se montrent quelquefois au public assemblé? Pleins d'eux-mêmes, et se croyant sans doute supérieurs à toutes les lois de la bienséance, on les voit affecter un air impérieux, dominateur, et commander en quelque sorte les suffrages : rien ne serait plus digne de pitié, si ce maintien n'était pas un véritable outrage fait au public; outrage dont au reste il se venge tôt ou tard, par le mépris dont il accable un lecteur de cette sorte.

Outre la modestie qui plaît et intéresse toujours, la contenance du lecteur doit avoir d'autres caractères encore; il faut qu'elle soit ferme et prononcée; et cela, non-seulement pour flatter les yeux du public, mais même pour l'intérêt de sa lecture. Toute position du corps qui tend à gêner la respiration est nuisible, surtout lorsqu'il s'agit d'en faire un emploi total. Dans la lecture, l'usage de toute la respiration est nécessaire: il faut donc que le lecteur se réserve les moyens de s'en servir à son gré, et de l'employer dans toute sa force. Pour cela, il doit tenir sa tête haute, ses épaules effacées et son corps droit; car, physiquement parlant, telle est la situation qui laisse à la respiration une plus grande liberté, et aux mouvemens de la poitrine tout leur ressort.

Après avoir donné à sa contenance le caractère de modestie et de fermeté qui convient à toute espèce

d'ouvrages, le lecteur doit lui donner celui des choses qu'il se propose de déclamer ou de lire. Sans doute il est des objets qui, sous ce rapport, n'exigent pas une très grande attention de sa part : dans la lecture des ouvrages d'histoire, par exemple, de philosophie, de discussion, il n'est pas besoin de modifier beaucoup son maintien, ni de lui donner un caractère particulier; mais dans celle des ouvrages de sentiment, et dans la lecture surtout des discours publics qui sont destinés à produire un grand effet, il faut nécessairement donner à sa contenance le ton de la chose dont il s'agit. Représentez-vous ici Fléchier, montant à la tribune pour y déplorer la mort du plus grand homme qu'eût alors la France; quel devait être l'abattement de ce célèbre orateur, en commençant le discours lugubre et funéraire qu'il avait à prononcer? Il ne s'agit point encore ici du jeu de la physionomie, c'est de tout l'extérieur de l'homme qu'il est question, de l'ensemble de ses mouvemens, de l'attitude entière de son corps. Une profonde douleur ne pèse pas seulement sur l'âme, elle agit sur l'homme tout en entier; elle courbe sa tête et la fait tristement pencher; elle appesantit ses bras; elle donne à toute sa contenance une expression de tristesse, d'accablement et d'abandon dont il ne lui est pas possible de se défendre. Tel devait être Fléchier en se présentant à la tribune, pour y parler de la perte que venait de faire la France, par la mort de Turenne.

Représentez-vous d'un autre côté un orateur venant célébrer un grand triomphe, ou annoncer quelque

heureux évènement d'un grand intérêt public ; sa contenance aura un autre caractère ; la joie de son âme se peindra dans tout son être ; sa tête haute, des mouvemens libres, rapides, annonceront l'heureux essor qu'il va donner à la satisfaction qui le pénètre, et qu'il se propose de faire circuler dans tous les cœurs.

Ailleurs, si l'objet du discours est d'intéresser en faveur d'un infortuné ou d'obtenir la grâce d'un coupable, la contenance de l'orateur comportera d'autres modifications encore. Le rôle de suppliant exige une attitude humble, soumise, des mouvemens réservés, une tête baissée. Avant qu'il ait ouvert la bouche, on doit lire sur tout son être quel est l'objet de ses pensées et de ses vœux.

Quand la contenance de l'orateur est exacte, elle doit faire aux yeux des auditeurs un tel effet, que chacun y trouve l'expression anticipée des choses qu'il doit dire. Pourquoi est-il si facile aux hommes, même les moins judicieux, de deviner quel sentiment anime chacun des personnages d'un grand tableau ? Parce que le peintre a donné à la contenance, au maintien de chacun d'eux le caractère qui lui convient. Et sur la scène, pourquoi la pantomime est-elle devenue un langage si intelligible à tous les hommes et à tous les cœurs? Parce que, indépendamment du geste et du jeu de la physionomie, les acteurs s'attachent à caractériser, par leur expression extérieure, toutes les passions, tous les sentimens qui les animent ; et telle est quelquefois la force du seul maintien, que, sans le

secours ni du geste, ni de la parole, on parle au cœur d'une manière plus profonde et plus énergique que si on employait les éclats de la voix, ou l'influence des gestes les plus expressifs.

## II.

### *Du Jeu de la Physionomie.*

J'aurais pu, Messieurs, renfermer dans le paragraphe précédent tout ce qui concerne cette partie de l'action extérieure, dont il suppose à chaque instant l'intervention et le concours : mais le jeu de la physionomie est un ressort si puissant et si décisif pour le succès de l'art de la parole; il exige des développemens si particuliers; son action a un tel poids dans l'expression extérieure, à quelque genre qu'on l'applique, que j'ai cru devoir faire de ce sujet un article à part, et vous en présenter isolément les lois, les avantages et les effets; par là vous concevrez une plus haute idée de l'influence de ce moyen, et son application en sera plus juste et plus réfléchie.

Le visage est le miroir de l'âme, a-t-on dit avec raison : c'est sur lui en effet, que viennent s'imprimer naturellement et sans effort toutes les passions qui agitent le cœur humain : pour se défendre de cette influence, il faut se contraindre, se composer; et encore, quelque loin qu'ait été porté l'art de la dissimulation, peu d'hommes sont capables de commander entièrement à leur physionomie, et d'en faire disparaître la

teinte de leurs diverses agitations. « Tout est disposé sur la figure de l'homme, dit *Buffon*, pour rendre les mouvemens les plus opposés, et les plus rapides du cœur. Sa tête regarde le ciel, et présente une face auguste sur laquelle est imprimé le caractère de sa dignité ; l'image de l'âme y est peinte par la physionomie ; l'excellence de sa nature perce à travers les organes matériels, et anime d'un feu divin les traits de son visage. »

« Lorsque l'âme est tranquille, ajoute ce grand écrivain, toutes les parties de la physionomie sont dans un état de repos ; mais lorsque l'âme est agitée, la face humaine devient un tableau vivant où les passions sont rendues avec autant de délicatesse que d'énergie, où chaque mouvement de l'âme est exprimé par un trait qui la décèle, et rend au dehors, par des signes pathétiques, les images des plus secrètes agitations. »

« C'est surtout dans les yeux qu'elles se peignent : l'œil appartient à l'âme plus qu'aucun autre organe ; il semble y toucher et participer à tous ses mouvemens ; il en exprime les passions les plus vives, et les émotions les plus tumultueuses, comme les mouvemens les plus doux, et les sentimens les plus délicats. »

« Après les yeux, la partie du visage qui sert le plus à exprimer la situation de l'âme, c'est le front : là siègent en traits profonds la dignité de l'homme ou son avilissement, sa candeur ou sa perfidie, son innocence ou son crime, sa gloire ou son opprobre, son infortune ou sa prospérité, sa joie ou sa douleur. »

Les sourcils, qui ne sont que comme une ombre

dans un tableau, servent à relever les couleurs et les formes de l'œil. Ils ont deux mouvemens; l'un par lequel on les élève, et l'autre par lequel on les fronce et on les abaisse en les approchant l'un de l'autre; chacun de ces mouvemens caractérise la passion, et sert à la nuancer. La bouche et les lèvres concourent aussi à l'expression des passions. Elles en marquent les divers caractères, par les différentes formes qu'elles prennent. Un seul dérangement des lèvres suffit pour rendre l'image d'un sentiment opposé. Il n'y a pas jusqu'aux narines et aux joues, qui n'aient leur part dans cette expression universelle des sentimens du cœur humain; les narines s'élèvent ou se gonflent dans la chaleur d'une passion profonde, et les joues se couvrent de rougeur ou de pâleur, suivant que l'on éprouve la honte ou la crainte, la colère ou l'effroi, la joie ou la tristesse.

C'est, Messieurs, sur cette faculté qui a été donnée à l'homme d'exprimer par le jeu de sa physionomie les diverses passions qui l'agitent, qu'est fondé l'un des premiers et des plus importans ressorts de l'action extérieure. Mais pour le mettre en jeu ce ressort puissant, vous comprenez qu'il est une condition préliminaire et nécessaire; c'est de sentir. Le jeu de la physionomie a sa base dans le cœur : rien ne se dérange dans les muscles du visage, lorsque l'âme est tranquille, froide ou apathique; ou si quelqu'altération s'y fait remarquer, ce n'est qu'une expression forcée qui manque son effet, et qui ne transmet au-dehors aucune chaleur. Heureusement il est peu d'hommes qui n'aient

reçu de la nature le don précieux de la sensibilité. Plus ou moins exquise à la vérité, elle se répand avec différens degrés d'énergie sur le visage de l'homme; mais partout, et toujours, elle jette sur sa figure des nuances et des altérations frappantes.

Pour analyser, autant qu'il sera possible, les différentes nuances que les passions peuvent empreindre sur la physionomie, il faut se rappeler les mouvemens principaux dont l'âme est susceptible, et se représenter un homme vivement entraîné par chacun de ces mouvemens. Je vais les graduer autant qu'il sera en moi, depuis le plus simple jusqu'au plus véhément.

Dans l'*attention*, les sourcils se baissent et s'approchent du côté du nez, les prunelles se tournent vers l'objet qui la cause; la bouche s'ouvre, et surtout la partie supérieure; la tête se baisse un peu et se fixe, sans aucune autre altération remarquable.

Dans l'*admiration simple*, l'agitation du visage est peu sensible: cependant le sourcil s'élève, et l'œil s'ouvre un peu plus qu'à l'ordinaire; la prunelle, placée également entre les paupières, paraît fixée vers l'objet, la bouche s'entr'ouvre, et ne forme pas de changement marqué dans les joues.

Dans l'*admiration avec étonnement*, les mouvemens des traits sont plus vifs et plus animés; les sourcils sont plus élevés, les yeux plus ouverts, la prunelle est plus éloignée de la paupière inférieure, et plus fixe; la bouche est plus ouverte, et toutes les parties du visage sont dans une tension beaucoup plus sensible.

Dans la *vénération*, le visage s'incline, les sourcils

s'abaissent, les yeux sont presque fermés et fixes; ces mouvemens sont doux et ne produisent que peu de changemens dans les autres parties.

Dans le *ravissement*, la tête se penche du côté gauche, les sourcils et la prunelle s'élèvent directement, la bouche s'entr'ouvre, et les deux côtés sont aussi un peu élevés. Le reste des parties demeure dans son état naturel.

Dans le *desir*, les sourcils se pressent et s'avancent sur les yeux qui sont plus ouverts qu'à l'ordinaire; la prunelle enflammée se place au milieu de l'œil; les narines s'élèvent et se serrent du côté des yeux; la bouche s'entr'ouvre, et les esprits qui sont en mouvement donnent au visage une couleur vive et ardente.

Dans la *satisfaction*, le front est serein; le sourcil sans mouvement reste élevé par le milieu, l'œil net et médiocrement ouvert, laisse voir une prunelle vive et éclatante; les narines sont un peu ouvertes.

Dans la *douleur aiguë*, les sourcils s'approchent l'un de l'autre et s'élèvent vers le milieu; la prunelle se cache sous le sourcil; les narines s'exhaussent, et marquent un pli aux joues; la bouche s'entr'ouvre et se retire; toutes les parties du visage sont dans une agitation sensible.

Dans la *tristesse*, les sourcils s'élèvent par la pointe qui les rapproche; les yeux presque fermés se fixent vers la terre; les paupières abattues sont enflées; le tour des yeux est livide et enfoncé; les narines s'abattent vers la bouche, et la bouche elle-même entr'ouverte, baisse ses coins vers le bas du menton.

Dans la *compassion*, les sourcils se baissent vers le milieu du front; la prunelle est fixe du côté de l'objet; les narines un peu élevées du côté du nez, font plisser les joues; la bouche est ouverte; la lèvre supérieure élevée et avancée; tous les muscles et toutes les parties du visage sont abaissés, et tournés du côté de l'objet qui cause cette passion.

Dans le *mépris*, les mouvemens du visage sont vifs et marqués; le front se ride, le sourcil se fronce, s'abaisse du côté du nez, et s'élève beaucoup de l'autre côté; l'œil est fort ouvert, la prunelle au milieu; les narines élevées se retirent du côté des yeux et font des plis aux joues; la bouche se ferme, ses extrémités s'abaissent, et la lèvre de dessous excède celle de dessus.

Dans l'*horreur*, le sourcil se fronce et s'abaisse beaucoup plus que dans le mépris; la prunelle, située au bas de l'œil, est à moitié couverte par la paupière inférieure; la bouche s'entr'ouvre et se serre plus par le milieu que par les extrémités, qui, étant retirées en arrière, forment des plis aux joues; le visage pâlit, et les yeux deviennent livides; les muscles et les veines sont marqués.

Dans la *frayeur*, le sourcil s'élève par le milieu; les muscles qui occasionnent ce mouvement s'enflent, se pressent et s'abaissent sur le nez qui paraît retiré en haut, ainsi que les narines; les yeux sont très ouverts; la paupière supérieure est cachée sous le sourcil; la prunelle est égarée du point de vue commun, elle est située vers le bas de l'œil; les muscles des joues sont extrêmement marqués, et forment une pointe de cha-

que côté des narines; la bouche est ouverte; la couleur du visage est pâle et livide, surtout celle du nez, des lèvres, des oreilles et du tour des yeux.

Dans la *haine*, le front est ridé, les sourcils sont abattus et froncés; l'œil est étincelant; la prunelle, à demi cachée sous les sourcils, est tournée du côté de l'objet; elle doit paraître pleine de feu aussi bien que le blanc de l'œil et les paupières; les narines sont pâles, ouvertes, plus marquées qu'à l'ordinaire, retirées en arrière, ce qui fait paraître des plis aux joues; la bouche est fermée, en sorte que l'on voit que les dents sont serrées; les coins de la bouche sont retirés et fort abaissés; les muscles de la mâchoire paraissent enfoncés; la couleur du visage, partie enflammée, partie jaunâtre; les lèvres pâles ou livides.

Dans le *désespoir* enfin, les yeux arrondis se ferment, et s'ouvrent avec excès, se fixent avec immobilité; la pâleur se répand sur le visage; le nez se contracte, remonte; la bouche s'ouvre, et les dents se resserrent (1).

Au reste, tous ces mouvemens de la physionomie, analogues aux différentes passions de l'âme, ne peuvent guères s'apprendre par une étude méthodique et froide: c'est dans la nature qu'il faut surtout les saisir; c'est là que l'on apprend à démêler jusqu'à ces petites nuan-

(1) Ces différens caractères ont été peints et décrits par le célèbre *Lebrun;* on peut les consulter, si on veut avoir une idée plus profonde des nuances et des modifications qu'ils comportent.

ces, jusqu'à ces différences insensibles qu'il est presque impossible de décrire, et qui cependant contribuent à rendre un objet si différent de lui-même.

Les ouvrages des grands maîtres dans l'art de la peinture sont encore les meilleures sources que l'on puisse consulter. C'est à la vue de ces modèles d'expression que l'on apprend plus, suivant une pensée de *Quintillien*, à donner au sentiment la teinte qui lui convient, que par tous les secours de l'art. Il est difficile en effet de ne point éprouver, à l'aspect des chefs-d'œuvre des grands peintres, les impressions de terreur ou de pitié, de douleur ou de joie, de crainte ou d'indignation qu'ils ont voulu graver sur les traits des personnages qu'ils ont mis en scène; mais, si notre âme saisit avec tant de facilité ces émotions et s'en laisse pénétrer, comment pourrait-elle ne pas rester frappée en même temps des nuances extérieures qui les expriment, et qui les transmettent avec tant de force?

Il n'est pas un objet de lecture, dans lequel le lecteur ne doive chercher à rendre visibles, par le jeu de sa physionomie, les sentimens qu'il doit exprimer. Le visage d'un professeur qui disserte sur la science même la plus abstraite, ne saurait rester apathique et immobile, sans répandre sur sa leçon un froid nuisible à l'intérêt de la chose qu'il veut faire entendre. Dans la lecture des ouvrages d'histoire, où tous les tableaux de la vie humaine se succèdent, où toutes les passions du cœur de l'homme sont exposées; rien n'en relève davantage les contrastes que le jeu de la physionomie

du lecteur, dans lequel on voit, tantôt l'approbation secrète qu'il donne à des actes de justice et de vertu; tantôt l'indignation qu'il éprouve à la vue des forfaits de l'ambition et de la cupidité; et tantôt la douleur que lui inspirent les maux de l'humanité : mais c'est surtout dans la lecture des ouvrages de sentiment, que le lecteur doit donner la vie aux passions, en les rendant parlantes sur sa physionomie. On peut se passer rigoureusement de gestes pour exprimer les passions, mais jamais d'émotion physionomique, et le contraste le plus absurde serait celui qui offrirait, d'un côté, le tableau d'une passion véhémente et profonde, et de l'autre, celui d'une physionomie où nulle altération ne se ferait remarquer. Ces cas sont rares, je le sais, parce qu'il est aussi naturel à l'homme de se faire entendre par l'expression de ses traits que par la parole. Mais de quelles erreurs, de quels contre-sens, de quelles exagérations ridicules n'est pas susceptible ce langage muet de la physionomie? Quand il n'est pas contenu, réprimé par le sentiment de la décence et des convenances; il peut, comme toutes les autres expressions, se changer en véritables parodies, et de ce nombre surtout, sont ces jeux affreux de physionomie, qui rappellent les grimaces des trétaux des boulevards, à l'exception que là elles sont plaisantes, et qu'on les prend pour ce qu'elles sont, au lieu qu'ici elles dégradent autant l'art de la parole, qu'elles offensent les yeux et la raison.

## III.

### *Du Geste.*

Le geste est, comme le jeu de la physionomie, une des premières expressions du sentiment données à l'homme par la nature. L'homme a senti dès qu'il a respiré : et les mouvemens divers du visage et du corps ont été avec les sons de sa voix, les premières expressions de ce qu'il a senti : ces sons et ces mouvemens furent le langage primitif de l'univers au berceau; ils le sont encore de tous les hommes dans leur enfance. Le geste sera toujours la langue de toutes les nations, on l'entend dans tous les climats; la nature, à quelques modifications près, fut et sera toujours la même.

De quelque manière qu'on envisage le geste, il est toujours indispensable de le considérer comme expression; c'est là sa fonction primitive, et c'est par cette attribution établie par les lois de la nature, qu'il embellit l'action oratoire dont il fait partie, et à laquelle il s'unit pour en devenir un des beaux ornemens.

Le geste, sous ce rapport, a, aussi bien que le langage des mots, ses élémens; il a sa naïveté, sa richesse; il a son harmonie particulière avec chaque objet, et générale avec tout le sujet; il a sa mélodie, ses nombres, ses variations, sa décence, et c'est ainsi que ses règles s'identifient avec les principes de l'art de lire à haute voix ; principes dont on ne peut le séparer, sans lui ravir un de ses avantages les plus frappans.

S'il était possible de tracer les figures des gestes sur le papier, comme on présente nettement dans des exemples les figures des pensées et des mots, vous verriez qu'il n'existe pas une seule affection de l'âme, ni, par conséquent, une seule figure dans le discours à laquelle ne réponde un geste particulier. Cette partie de l'action extérieure est aussi féconde et aussi riche qu'elle est énergique; elle a des expressions pour figurer avec les paroles et les tours, de quelqu'espèce qu'ils soient. Dans la métaphore et l'hyperbole, les gestes suivent la force du ton; ils sont plus vigoureux et plus foncés. Dans la gradation, ils montent ou ils descendent, suivant la disposition de cette figure. L'antithèse et la comparaison les coupent et les tranchent par des symétries, tantôt croisées, tantôt parallèles, dans un sens tantôt direct et naturel, tantôt renversé.

Si des figures des pensées et des mots, nous passons aux périodes; nous verrons que la flexibilité des gestes ne s'y trouve pas moins sensiblement. Dans la période simple ou d'un seul membre, le geste en marque la chute et tombe avec elle; dans la période composée, ou de plusieurs membres, le geste se soutient depuis le commencement jusqu'à la fin, termine chaque membre par quelque inflexion, sépare les incises, annonce les membres suivans, et indique le repos absolu.

Enfin, de même que dans une belle période, il y a mélodie, harmonie, nombre, variété, justesse, clarté, vérité; il y a aussi dans les gestes tous ces divers caractères. Il y a mélodie dans les gestes, lorsqu'ils sont unis et liés entre eux: car, dans le geste qui

se fait actuellement, il doit y avoir un reste de celui qui a précédé, et une naissance de celui qui va suivre.

Il y a le nombre, lorsqu'ils règlent les intervalles et les repos, lorsqu'ils préparent les finales, et président aux intonations.

Il y a l'harmonie, lorsqu'ils sont d'accord avec le bon goût, et que rien en eux ne choque le bon sens et la raison.

Il y a variété, lorsqu'ils reviennent inégalement, non-seulement dans les choses qui varient (ce qui est d'une nécessité indispensable), mais encore quand on répète les mêmes choses.

Il y a justesse et clarté, lorsqu'ils sortent avec la pensée, qu'ils croissent avec elle, et qu'ils se plient à toutes ses inégalités et à tous ses degrés.

Enfin il y a vérité, lorsqu'ils ne sentent ni l'étude, ni l'embarras, et lorsqu'ils s'exécutent avec cette franchise, cette aisance, et cette juste hardiesse qui doivent se montrer dans l'action de l'orateur.

Quant aux règles pour se former au geste, peu d'auteurs ont entrepris de les présenter avec un certain détail : après avoir posé quelques principes généraux, ils se sont arrêtés là; et par cette conduite, ils semblent avoir fait l'aveu de leur impuissance pour traiter avec succès, et dans toute son étendue, cette partie si essentielle de l'action extérieure. Est-il étonnant qu'ils aient senti d'avance toutes les difficultés de leur entreprise, et qu'ils aient cédé à l'embarras de l'effectuer? Le geste est, comme le jeu de la physionomie, susceptible d'autant de nuances que les passions ont de

degrés de chaleur, ou de mouvemens opposés ; pour l'assujétir à des règles de détail, il faudrait pouvoir embrasser toutes les diverses modifications du cœur humain, et encore, après avoir fait cette opération sur un seul individu, il faudrait la répéter sur tous ; car, chaque homme ayant sa manière de sentir, il deviendraît nécessaire d'établir des règles particulières pour chaque individu ; ce qui est impraticable et au-dessus des forces humaines.

On a donc eu raison de se borner, en traitant du geste, à des principes généraux, et d'abandonner les règles de détail au goût particulier de chaque individu et à l'influence de ses émotions personnelles. Le meilleur livre à consulter à cet égard, est celui que je vous ai indiqué plusieurs fois, celui de la nature : observez les gestes qui expriment le plus fortement la colère, l'indignation, la compassion, chez ceux qui sont agités de ces passions, et prenez-les pour modèles. Quelques-uns de ces gestes sont communs à tous les hommes, d'autres sont particuliers à des individus ; servez-vous de ceux qui vous sont naturels. L'orateur ne doit point adopter un système de gestes et de mouvemens, quelque gracieux qu'ils lui paraissent, s'ils n'ont point d'analogie avec sa manière d'être habituelle. Il faut que ses gestes soient tels que la nature les lui a suggérés, ou ils paraissent toujours guindés et affectés.

Comme la peinture et la déclamation sont d'éternels modèles l'un de l'autre, je vous répéterai encore ici ce que je vous ai dit plusieurs fois : c'est dans les ouvrages des grands peintres qu'il faut saisir l'énergie et

la beauté du geste. Que de leçons pour un orateur, dans les tableaux de *Lebrun*, de *Lesueur*, du *Poussin*, de *David*, où toutes les figures sont des espèces de pantomimes d'autant plus admirables, que pour s'exprimer, elles ont, non une suite de gestes qui s'entr'aident réciproquement, mais seulement un geste qui est unique! C'est dans ce point indivisible qu'il a fallu renfermer toute l'âme des personnages qui sont mis en scène : l'art l'a fait, et a trouvé le secret de nous remplir d'admiration.

Mais quoiqu'il soit indispensable de prendre pour base la nature, il est cependant, comme je l'ai dit, des préceptes généraux qui peuvent servir à corriger l'habitude d'un geste ignoble, et à pratiquer les autres de la manière la plus avantageuse.

Les gestes consistent principalement dans les mouvemens des mains. Les anciens prétendaient qu'on ne devait jamais se servir de la main gauche; mais il ne me paraît pas qu'il y ait rien de défectueux, quoiqu'en général il paraisse plus naturel de se servir de la main droite. Dans les momens de véhémence, on peut très bien, ou on doit même employer les deux mains. Mais soit qu'on gesticule avec une ou avec les deux mains, la règle essentielle est que les gestes aient toujours un air de liberté et d'aisance. Des mouvemens courts et roides sont toujours déplaisans, et il vaut mieux par conséquent qu'ils partent de l'épaule que du coude. Les mouvemens de mains, perpendiculaires, ou du haut en bas, ont rarement de la grâce; les obliques sont préférables; il faut aussi éviter les

mouvemens brusques; on peut très bien, sans leur secours, exprimer la véhémence. «Servez-vous des gestes avec modération, dit Shakespeare, et au moment même de la passion la plus violente, ayez l'art de leur conserver une sorte de douceur».

Quant à leur direction, ils doivent suivre, comme dans le jeu de la physionomie, les mouvemens de l'âme. Dans les momens d'admiration, d'enthousiasme, de ravissement, où l'âme est supposée s'élever, le geste s'élève aussi; il tombe et s'appesantit dans les momens d'abattement et de douleur, où l'âme s'abaisse. Quand l'âme s'élance hors d'elle-même, comme dans l'indignation, la colère, l'insulte, la menace, le geste se porte en avant; il se replie vers celui qui parle, lorsque l'âme revient sur elle-même et se renferme dans quelque méditation. Dans la répugnance, la main se tourne vers l'objet qui est supposé faire horreur, et semble le repousser. Dans le mépris et le dédain; le geste est haut, et lancé de droite à gauche en ligne circulaire. Pour exprimer la chaleur du sentiment, la main se porte vers le cœur, et presse quelquefois vivement sur cette partie. Dans la pitié, les mouvemens sont doux, affectueux; et dans l'impatience, vifs, rapides et brusques. Le geste de celui qui commande est haut, et de toute la longueur du bras. Celui de l'homme qui obéit, est bas, court et réservé.

Dans le débit oratoire, le geste doit toujours précéder la parole: on sent bien plus tôt que la parole ne peut le dire; et le geste est beaucoup plus preste qu'elle. Il faut des momens à la parole pour se former

et pour frapper l'oreille; le geste, que la sensibilité rend agile, part toujours au moment même où l'âme éprouve le sentiment.

L'orateur qui ne sent point et qui voit des gestes dans les autres, croit les égaler au moins par des mouvemens de bras, par des marches en avant, et par de froids reculemens en arrière, par ces tours oisifs enfin, toujours gauches en public, qui réfroidissent l'action, et sont insupportables aux yeux. Jamais dans ces automates fatigans, l'âme ne produit les mouvemens; elle reste ensevelie dans un assoupissement profond. Ce sont la routine et la mémoire qui seules font les frais de l'action.

Quelquefois nous voyons au théâtre des gestes et des mouvemens qui nous entraînent; s'ils nous laissaient le temps de réfléchir, nous les trouverions désordonnés, sans grâces, peut-être même désagréables; mais leur feu rapide échauffe, émeut, ravit le spectateur; ils sont l'ouvrage du désordre de l'âme; elle se peint dans cette espèce de *dégingandage*, plus beau, plus frappant que ne pourrait l'être toute l'adresse de l'art. C'est le sublime de l'agitation; c'est la passion elle-même qui parle, qui trouble, et qui fait passer dans l'âme des spectateurs tous les sentimens que son beau désordre leur peint.

Les règles défendent, disait *Baron*, de lever les bras au-dessus de la tête; mais si la passion les y porte, ils feront bien : la passion en sait plus que les règles.—Et pourquoi tout ce qui est beau en peinture, ne le serait-il pas également sur la scène? Le vice ne

peut être que dans le choix de l'objet et dans l'insuffisance du motif, jamais dans la force de l'expression.

Je vous ferai remarquer cependant, messieurs, qu'il est des situations qui non-seulement peuvent se passer de gestes, mais qui n'en demandent même pas La réflexion en permet rarement. Le sentiment de l'humanité, de la pitié, veut une action simple comme lui : souvent l'indignation, le mépris, la fierté, la menace, la fureur concentrée n'ont besoin que de l'expression des yeux et du visage, d'un regard, d'un mouvement de tête. Telle est l'action souvent la plus expressive de ces passions; le geste ne ferait que l'affaiblir. *La dignité n'a pas de bras*, a-t-on dit; voilà pourquoi *Auguste* tend simplement la main à *Cinna*, en lui disant : *soyons amis.* Voilà pourquoi *Agamemnon* dit si simplement et d'une manière si nue de gestes et d'action à *Achille :*

Pourquoi le demander, puisque vous le savez?

ou *César* à *Ptolomée :*

Connaissez-vous César, pour lui parler ainsi?

D'où il suit, qu'en général, ceux-là ont besoin de peu de gestes dont les yeux et les traits sont susceptibles d'une expression vive et forte. Aussi, pouvons-nous remarquer au théâtre, dans la représentation de *Sylla* surtout, que Talma ne fait presque pas de

gestes : toute la profondeur de son rôle est dans ses traits ; et il faut convenir qu'en créant ce personnage, cet inimitable acteur a donné de la puissance du jeu de la physionomie une idée qui était inconnue avant lui au théâtre.

# CINQUIÈME PARTIE.

## APPLICATION DES PRINCIPES DE L'ART DE LIRE A HAUTE VOIX A LA LECTURE DES OUVRAGES D'ÉLOQUENCE ET DE POÉSIE.

Ayant terminé, Messieurs, les différentes parties de ce cours qui traitent des moyens de captiver dans la lecture l'oreille des auditeurs, d'éclairer leur esprit, de toucher le cœur et de plaire aux yeux ; nous allons nous occuper de l'application particulière de ces moyens à la lecture des ouvrages d'éloquence et de poésie. C'est ici que nos souvenirs doivent embrasser tous les préceptes successivement développés. C'est ici que, dans un même sujet, le lecteur, attentif à tous les rapports qui existent entre lui et ceux qui l'écoutent, devra songer à soutenir leur attention en captivant à-la-fois toutes leurs facultés physiques et morales ; leur

oreille, par la bonté et par la pureté de sa prononciation; leur esprit, par la clarté et par la justesse de sa diction; leur cœur par la vérité de ses inflexions, et leurs yeux par le charme de l'action extérieure; car, il ne faut pas s'y tromper: ces moyens ne peuvent être séparés dans leur application; ils se soutiennent réciproquement, et il ne peut en résulter un effet réel et décisif, qu'autant qu'ils marchent de front dans une même lecture.

«L'éloquence, dit *Voltaire*, est née avant les règles de la rhétorique, comme les langues se sont formées avant la grammaire. La nature rend les hommes éloquens dans les grands intérêts, dans les grandes passions. Quiconque est vivement ému, voit les choses d'un autre œil que les autres hommes; tout est pour lui objet de comparaison rapide et de métaphore: sans qu'il y prenne garde, il anime tout, et fait passer dans ceux qui l'écoutent, une partie de son enthousiasme.»

L'empire de l'éloquence est très étendu: il s'exerce dans les discours où il faut représenter le vice et la vertu sous leurs véritables couleurs; dans les assemblées où l'on délibère sur les intérêts d'une nation, et devant les tribunaux où sont débattus les droits de l'innocence et de la justice. De là, trois genres d'éloquence: le *démonstratif*, le *délibératif* et le *judiciaire*. Ainsi, louer la vertu ou blâmer le vice; hâter ou empêcher les décisions politiques; défendre l'innocent ou poursuivre le coupable; tels sont les objets des ouvrages d'éloquence que nous allons soumettre à nos lectures, après avoir indiqué ce qu'il y a de particu-

lier dans l'esprit, le caractère et la manière de ces différens genres. A quoi j'ajouterai, pour donner à nos exercices toute l'extension desirable, les principes de lecture qui conviennent à la *poésie et à ses différentes branches*, ainsi que les lois de diction qui appartiennent à *la poésie dramatique*, objet que votre amour des beaux-arts vous fera sûrement juger digne d'être associé aux développemens dont vous pressentez déjà tout l'intérêt (1).

## ONZIÈME LEÇON.

*Des ouvrages d'éloquence du genre démonstratif et de leur lecture ou de leur débit.*

De tous les genres d'éloquence, celui dont il s'agit dans cette Leçon, est, sans contredit, le plus important et le plus propre aux grands développemens de l'action oratoire; par sa nature, il intéresse universellement tous les hommes, et par ses effets, c'est celui qui laisse dans les cœurs les impressions les plus pro-

(1) Ici, commenceront les lectures soutenues et suivies; elles devront être faites debout et avec les conditions de l'action extérieure. Le professeur de lecture ne laissera échapper aucune faute sans la relever. Il rectifiera par l'analyse des pensées et des sentimens, la fausseté ou les vices des inflexions; il veillera à-la-fois sur la prononciation de ses élèves, sur leur articulation, sur les écarts de leur organe, sur leur maintien et sur les caractères de leur expression physique. Les leçons, jusqu'à la fin du cours, seront terminées par des lectures analogues à leur objet.

fondés. D'un autre côté, en traitant son sujet, l'orateur ne s'adresse point à un ou à quelques juges, mais à une assemblée nombreuse; il est sûr de n'être jamais interrompu; il est dispensé des répliques, de tout effort improvisé; il a choisi et traité son sujet à loisir, et il se présente au public, muni de tous les secours que donne une préparation complète.

Tels sont les orateurs sacrés, auxquels je me contenterai d'appliquer les règles qui conviennent au genre démonstratif.

« L'éloquence de la chaire, en ce qu'il y entre d'humain et du talent de l'orateur, dit La Bruyère, est cachée et connue de peu de personnes, et d'une difficile exécution; il faut marcher par des chemins battus, dire ce qui a été dit, et ce que l'on prévoit que vous allez dire. Les matières sont grandes, mais usées et triviales; les principes sûrs, mais les auditeurs en pénètrent les conclusions dès la première vue, etc. » et La Bruyère conclut que s'il est plus aisé de prêcher que de plaider, il est plus difficile de bien prêcher que de bien plaider.

De toutes les magies de l'art, la plus difficile en effet est de répandre sur ce qui est généralement connu les grâces et les attraits de la nouveauté : il n'y a point d'objet de lecture ou de débit qui exige autant d'habileté que celui où il ne s'agit, ni de donner aux hommes une instruction nouvelle, ni de les convaincre d'une vérité qu'ils ignorent; mais de leur présenter des choses dont ils sont déjà instruits et convaincus, sous des couleurs capables de faire, sur leur esprit et

sur leur cœur, une impression profonde. C'est par cette raison, sans doute, que, quoiqu'il y ait un grand nombre de prédicateurs passables, on en voit si peu atteindre à un certain degré de perfection. Que leur manque-t-il? Cet art de bien dire, ou de s'énoncer qui rajeunit les vérités les plus rebattues, qui donne une couleur agréable aux choses les plus triviales et qui jette de l'intérêt jusque sur les idées les plus simples. On a dit et répété que les moyens extérieurs de l'éloquence ne convenaient point à la prédication : cela serait vrai, si ces moyens n'étaient qu'un art brillant et trompeur, dont tout le mérite consiste à flatter les yeux ou l'oreille : mais non; la véritable éloquence n'est point uniquement cela : elle consiste encore à exposer la vérité sous le jour le plus favorable à la conviction et à la persuasion; et c'est, on en conviendra, ce que tout homme qui prêche l'Evangile, peut et doit avoir à cœur. L'exposition des moyens oratoires, qui conviennent à la lecture ou au débit des discours sacrés, rendra cette vérité plus frappante encore.

Premièrement, pour prêcher avec succès, il faut d'abord se faire une idée juste et précise de l'objet de ce ministère : il consiste à persuader aux hommes de fuir le vice, et de pratiquer la vertu. Tout discours sacré doit donc être une harangue persuasive; mais comme la persuasion est une suite nécessaire de la conviction, le prédicateur n'oubliera jamais avec quel sentiment de vérité et avec quelle extrême clarté il doit énoncer les argumens ou les preuves qui doivent d'abord s'adresser au jugement, et amener la persuasion.

Pour agiter avec succès les passions des hommes et pour influencer leurs actions, il faut auparavant frapper leur esprit par des lumières sûres, et par des principes clairement exposés; sans cela l'émotion ne serait que passagère, et ne produirait aucun effet solide ou durable.

Secondement, si la persuasion est l'objet réel de la prédication, il s'ensuit que celui qui exerce ce ministère, doit être fortement persuadé de l'importance et de la vérité des principes qu'il veut faire adopter aux autres, et que toute sa conduite y soit subordonnée. J'ai déjà démontré ailleurs qu'un orateur est rarement éloquent, lorsque sa langue et son cœur ne sont point d'accord; mais si ce principe est vrai, comme je le pense, relativement aux autres genres de discours publics, à plus forte raison doit-il l'être pour la prédication; et à cet égard, une croyance purement spéculative ne suffit pas encore, il faut que l'orateur soit vivement et profondément pénétré des vérités qu'il annonce : avec ce sentiment, il s'exprimera avec une ferveur de piété, dont l'effet sera bien supérieur à tout ce que l'éloquence et l'art peuvent produire.

On a généralement déplacé le siége de la véritable éloquence : certains orateurs oubliant cette parole mémorable de Quintillien, *pectus est quod disertos facit*, ont subordonné, sacrifié même le cœur à l'esprit. C'est un signe infaillible de la décadence du goût; un signe plus infaillible encore de la décadence des mœurs, et que le foyer brûlant de l'éloquence est éteint. Pour persuader, il faut autant de vertu que de véritable ta-

lent : or, on ne peut tirer du cœur que ce qu'il enferme, et l'orateur, pour y puiser de grands sentimens, les y doit rencontrer. Comment les pensées y prendraient-elles de la vie et de la chaleur, s'il est vide, ou occupé de sentimens profanes? Un orateur peut masquer pendant quelque temps son impuissance avec de l'esprit : mais le cœur de l'auditeur qui reste froid au milieu de ces mouvemens simulés, lui fait assez connaître que son éloquence n'a tiré que des étincelles, où elle devait allumer un feu dévorant. Ainsi les mœurs sont les premiers élémens de la persuasion; ainsi, un cœur droit et sain est le premier réservoir de l'éloquence; ainsi, un prédicateur qui ne voudrait prouver que ses talens et son esprit, ne serait pas même orateur, et encore moins apôtre; sa vaine parure pourrait lui attirer un moment des admirateurs; son éloquence ne lui fera jamais des disciples.

Troisièmement, la chaleur et la gravité sont les deux qualités qui conviennent à la lecture ou au débit des discours religieux. La nature austère des sujets qu'ils traitent, exige de la gravité, et la chaleur doit être l'effet de leur importance. Il n'est peut-être pas facile de réunir ces deux caractères d'éloquence. Si la gravité domine, elle peut devenir trop sombre et trop monotone; si la chaleur manque de gravité, elle devient ridicule : c'est à balancer cette union, que les ministres de la morale évangélique doivent principalement s'attacher dans l'énonciation de leurs discours. La chaleur et la gravité produisent ce qu'on nomme l'*onction*; c'est-à-dire, cette manière touchante et per-

suasive avec laquelle on communique à ses auditeurs la pureté de sa foi, et la ferveur de son zèle.

L'onctiou a des attraits particuliers; elle tient même de plus près aux sources sacrées de la parole divine; c'est le *sermo dei vivus et efficax*, dont parle saint Paul. Elle donne au ministère évangélique un caractère de tendresse et de supplication qui le rend maître des esprits les plus prévenus; elle se peint surtout dans le vif intérêt que l'orateur prend à son auditoire. Les prédicateurs ne sauraient jamais assez se pénétrer de l'importance de ce moyen. L'onction prend la forme des sentimens les plus animés et les plus affectueux de la nature; c'est l'autorité d'un père, l'amour d'une mère, la persuasion d'un ami.

Quatrièmement enfin, puisqu'il est constant que les ressorts de l'art oratoire peuvent et doivent s'appliquer à l'éloquence sacrée, suivons un orateur évangélique dans la chaire, et voyons quelles sont les conditions particulières de son ministère dans cette position. Mais comme dans un sujet aussi grave et aussi délicat, il paraîtrait peut-être inconvenant que nous donnassions nos préceptes pour des décisions certaines et justes; nous emprunterons ici les jugemens et le langage des maîtres dans l'art de la prédication qui nous ont paru entrer le plus avant dans l'objet et le but de cette leçon.

« La position du prédicateur dans la chaire, dit l'abbé de Besplas, doit être décente : rien ne contribue mieux au succès du discours que la dignité de son front; son recueillement, une sorte de frayeur religieuse exprimée

dans toute sa contenance, annonce la grandeur du ministère qu'il va remplir. Qu'il porte sa tête sans affectation. Trop haute, elle lui donnerait un air d'orgueil; trop basse, elle imprimerait à ses paroles un air de timidité; penchée, elle annoncerait de la nonchalence, peut-être un faux air dévot: qu'elle reste donc dans un juste milieu, dans une position libre et naturelle. Certains orateurs la remuent beaucoup, et ses mouvemens désordonnés choquent extrêmement l'auditoire; la tête, étant le siége de l'âme, indique par ces mouvemens violens et précipités un trouble que la majesté de la parole divine réprouve. »

« Quelques prédicateurs ne sont pas moins embarrassés de leurs yeux où réside la plus grande partie de l'action publique, et qui, au défaut de tout le reste, suffiraient presque pour le succès du discours. Des yeux immobiles annoncent la crainte et la stupidité; trop remués, une sorte de délire; trop ouverts, la colère, l'étonnement; trop fermés, la défiance ou bien le mépris : Il faut leur donner ce caractère animé, et toutefois doux et modeste que la nature a réservé pour cette confiance timide qui allie admirablement ces deux sentimens, en apparence opposés. »

Cette modestie sied d'autant plus, que la chaire veut peu de gestes et de mouvemens. Ils sont moins nécessaires ici que dans la tribune profane. L'auditeur comprend que la parole divine est indépendante des appuis humains; et il serait étrange qu'il le sentît mieux que celui qui parle. Si le prédicateur imite l'action théâtrale, le discours offre le caractère le plus

révoltant. L'auditeur indigné songe aussitôt en lui-même, qu'une telle science a été puisée dans un lieu ignoré par la religion. Cicéron et Quintillien réprouvent le geste et l'action du théâtre au barreau; combien les auraient-ils rejetés davantage sous les yeux même de la Divinité? L'action dans le temple a trop de poids pour avoir besoin de cette coupable recherche. N'arrêtez pas sur vous les regards de l'auditeur; forcez-le plutôt à les retourner vers lui-même. »

« Cependant, on ne doit pas abuser de la maxime de n'employer en chaire qu'une déclamation et un geste très mesurés. La modération du débit, loin d'exclure les grands mouvemens, les exige dans les endroits passionnés. L'action doit croître avec le progrès des passions qui l'animent et la soutiennent. L'orateur doit s'échauffer selon la grandeur des obstacles qu'il veut renverser : c'est une espèce d'athlète qui combat. Qu'on voie donc dans ce cas de l'agitation, et même un front un peu obscurci par les soucis et la crainte; qu'il reprenne par intervalles une nouvelle ardeur; et, lorsqu'il est le plus calme, que son action se peigne jusque dans son repos. »

« La beauté du discours, paraissant surtout par la déclamation, tout manque lorsqu'il est privé de ce charme, lorsqu'il n'est pas accompagné d'un débit tel qu'il convient au lieu saint. La première partie de l'orateur, remarque Cicéron après Démosthène : *c'est de bien dire*; la seconde, *c'est de bien dire*; la troisième, *c'est encore de bien dire*. Tant nos oreilles ont un empire absolu sur notre esprit! »

« On ne commence pas d'assez bonne heure à acquérir les grâces décentes de la déclamation et de l'action publique : elles sont trop négligées, ainsi que l'éloquence elle-même dans les séminaires ; aussi rencontrent-elles dans un âge plus avancé, des obstacles qu'il n'est plus possible de surmonter. Rendez-vous maître de la nature, lorsqu'elle a encore sa souplesse et ses premiers accens : pour peu que vous tardiez, l'homme y viendra mêler sa timidité et ses imperfections. On s'aperçoit d'abord si un orateur a parlé de bonne heure en public; l'âme entraîne aisément le corps, quand dès l'origine, elle a fait sentir son pouvoir. »

Ce n'est pas que nous prétendions élever l'art au-dessus de sa juste mesure. Une nature abandonnée à ses propres mouvemens, laisse souvent derrière elle l'action la plus étudiée ; elle montre des grâces que la science ne peut donner, et fait même goûter quelquefois des défauts qu'elle embellit. Un beau moment, un moment sublime suffit pour tout réparer. Qu'un front étale de la majesté; que des yeux animés lancent un regard à propos ; c'est assez pour que le discours laisse une impression profonde. On renvoie les auditeurs aussi satisfaits que si une action plus régulière, mais d'une moindre expression, avait accompagné le discours. C'est cette grâce qui n'est pas la beauté, mais qui plaît davantage. *Bourdaloue* prêchait les yeux fermés, les mains jointes et collées sur la chaire, et il attachait. Cette immobilité a sa majesté et sa force ; c'est le repos d'une puissance toujours prête à agir. Si les passions au barreau sont suppliantes, ici, elles par-

tagent le privilége de la religion, et règnent comme elle; leur silence n'ôte rien à leur autorité. »

« Rien ne blesse tant dans la chaire qu'un geste désordonné. Certains prédicateurs ont toujours l'air de l'indignation; ils crient, s'échauffent, se tourmentent; c'est un mouvement de zèle qui est très déplacé. Ce que l'action a de trop, est au préjudice de l'effet qu'elle doit produire. L'esprit de Dieu est plus calme. L'orateur emporté, rompt ce majestueux silence qui doit régner aux pieds des autels, et qui sied si bien à l'action solennelle. La douceur avec une noble simplicité, doit former le caractère habituel de la déclamation sacrée. Tel prédicateur est trop mesuré, qui plaît encore par la douceur de son débit; elle annonce une candeur, une ingénuité qui communiquent au discours toutes sortes de charmes. On dirait que la douceur a des routes secrètes pour arriver au fond des cœurs et pour y surmonter les obstacles qu'elle rencontre. »

La vivacité du débit ajoute beaucoup à l'intérêt de la diction publique. Cette rapidité tient l'auditeur plus vigilant et plus attentif; elle l'unit davantage à celui qui parle. Le discours paraît alors moins apprêté; il a une marche plus libre et plus franche: mais cet agrément est très voisin d'un défaut insupportable, c'est la précipitation; et ce défaut en entraîne un autre dont beaucoup de prédicateurs sont atteints. Il fait perdre les finales des phrases. Delà, un continuel embarras dans l'esprit de l'auditeur; et dans son oreille, une confusion qui détruit tout le charme de l'harmonie. Quelquefois la

faiblesse de l'organe empêche l'orateur de soutenir constamment sa voix ; alors il doit prendre un ton modéré : mais ce défaut naît plus souvent de l'ignorance des règles. Mesurez la déclamation sur l'étendue des pensées ; faites les poses de la voix, comme l'esprit fait ses repos. Rien n'est plus facile pour qui a prévu la difficulté, et s'est accoutumé de bonne heure à bien prononcer : mais rien n'est plus pénible pour qui s'est négligé dans ses premiers exercices.

Que la voix soit ferme dans les preuves, véhémente dans les reproches, timide et suppliante dans la prière, grave dans les conseils, tendre dans les affections, entrecoupée dans les plaintes, libre et constante dans la narration : ou si l'on veut, en faisant l'anatomie du discours, marcher par une route plus courte, donnez à chaque membre de phrase un repos imperceptible, à la phrase un repos plus long, à la période un repos encore plus marqué ; suspendez le ton aux idées accessoires, faites-le tomber avec l'idée où il doit s'arrêter. Si une déclamation trop étudiée ne convient, ni à la dignité de la chaire, ni au but du véritable orateur, il doit toutefois assez respecter un si haut ministère pour ne pas négliger l'étude des règles qui peuvent ajouter beaucoup à la majesté de l'action.

Certains prédicateurs crient et chantent en quelque sorte au lieu de déclamer. Ce défaut blesse les oreilles les plus indulgentes. D'autres jettent leur voix au hasard, ne sachant jamais où ils s'arrêteront, ni où les entraînera le ton qu'ils ont pris d'abord, et qu'ils adoptent par intervalles ; cette déclamation n'est pas

moins choquante. Le débit doit rejeter les inflexions dissonantes, ne sortir jamais de la modération de la belle nature. La prononciation trop haute donne à la déclamation un caractère enfantin ou efféminé, celui de tous qui choque le plus la gravité de la chaire; elle fatigue et déchire l'organe; enfin, elle dégénère presque toujours en enrouement. La voix trop basse a un autre inconvénient. Les paroles se mêlent, s'embarrassent, et ne portent aux oreilles que des sons confus.

Une règle préférable à toutes les autres; une règle plus sûre et plus digne du prédicateur, c'est de s'abandonner à son zèle. Un desir vif de procurer le bien de ceux qui écoutent, est le moyen le plus infaillible pour les entraîner. Les règles de l'art n'arrivent pas à ce degré de vérité. Une fois que l'auditeur a livré son âme, ses oreilles, ses yeux n'ont plus d'empire sur une parole dont l'action invisible supplée à celle du dehors. Cicéron disait que la probité inspirait cette éloquence forte à laquelle n'arrivent pas les cœurs amollis : nous en disons autant de l'action publique; le zèle lui donne une énergie admirée par les esprits les plus délicats : ils reconnaissent alors que les règles viennent des hommes et que le zèle est un don du ciel.

Le dernier conseil que nous donnerons à ceux qui se destinent à la chaire, c'est d'éviter l'affectation, comme le plus grand des défauts. Une action trop étudiée suffit pour faire perdre tout le fruit d'un discours. Quelques prédicateurs montent en chaire, moins pleins de leur sujet que d'eux-mêmes, cherchant par des tons affectés ou amollis à tourner vers eux seuls l'at-

tention de l'auditoire. De tels orateurs trahissent non-seulement la majesté sévère de l'éloquence sacrée; mais manquent encore le but que leur amour-propre s'était proposé; ils oublient que les yeux de l'auditeur recueillis par la religion, fortifiés quelquefois par l'envie, et par elle rendus infiniment pénétrans, ne perdent pas un seul des mouvemens ni des gestes de celui qui parle. On voit un homme où l'on cherchait l'envoyé de Dieu. La nature n'est pas moins blessée que la religion. Comment se persuader que des passions si occupées d'elles-mêmes sont réelles? Rien ne maîtrise le feu, rien ne l'imite, que le feu lui-même.

Enfin, Messieurs, pour satisfaire à l'importance de cette leçon par tous les genres d'instruction qui peuvent à-la-fois éclairer l'esprit et épurer les sentimens, je consignerai ici quelques fragmens d'un *poème sur l'art de prêcher*, trop peu connu, et qui cependant mériterait de l'être, tant sous le rapport des idées saines qu'il renferme, que sous celui du style poétique qui le distingue et que l'on dirait presque échappé à la plume de *Boileau;* tant les rapports qui existent entre la manière de son auteur et celle de ce grand poète, me semblent frappans!

# FRAGMENS D'UN POÈME

SUR

# L'ART DE PRÊCHER.

## A UN ABBÉ.

### CHANT PREMIER.

*De la vocation du prédicateur.*

Enfin, tu vas prêcher, la liste le publie,
Et fait voir imprimés ton nom et ta folie:
Mais de tous les métiers où l'on peut s'attacher,
Sais-tu que le plus rude, abbé, c'est de prêcher.
Ce métier, diras-tu, n'a rien pour moi de rude,
J'ai des forces, du feu, de l'esprit, de l'étude:
J'entends la langue et l'art de tourner un discours;
J'ai consulté Patru, je consulte Bouhours;
Je sais mon Vaugelas, et le fin du langage;
Je ferais au besoin des leçons à Ménage;
J'ai du docte Rapin l'ouvrage parcouru:
Aux traits de l'orateur je me suis reconnu.
Et qu'ai-je pu trouver dans toute sa peinture,
Qu'avant son livre en moi, n'eût fait voir la nature?
Avec moins de talens vingt abbés ont prêché
Que la chaire a portés jusques à l'évêché;
J'attends de mes sermons la même récompense;
En un mot, c'en est fait, mercredi je commence.

Du moins, abbé, du moins, avant de commencer,
Écoute les conseils que je vais te tracer :
Veux-tu prêcher? Hé bien! travaille, sois docile.
Regardes-tu cet art comme un métier facile?
Va, ne prêche jamais, fais un autre métier;
Assez de gens sans toi sauront nous ennuyer.
Prêcher n'est point un art, dont l'humaine science
Par de principes sûrs donne la connaissance.
Dieu seul qui le connaît peut nous le découvrir,
Et seul, quand il lui plaît, nous le faire acquérir.
Les qualités qu'en toi tu prétends qu'on admire,
Le geste, l'air, la voix, nous aident à bien dire;
Par là sur un théâtre on admire un acteur;
Par là, dans le palais, on loue un orateur.
Joignant à ces talens la profonde science,
Lamoignon voit partout vanter son éloquence :
Mais ce qui fait tout l'art d'un métier si vanté,
Est d'un prédicateur la moindre qualité.
Il faut, pour en tracer le parfait caractère,
Que la grâce dans lui se joigne à l'art de plaire.
Car, dis-moi, cher abbé, si l'on doit en prêchant,
Désabuser l'impie, effrayer le méchant,
Et, combattant l'erreur d'une âme prévenue,
Faire suivre aux pécheurs une route inconnue;
Apprends-moi par quel art ce miracle est produit?
Dieu, répond un chrétien de la créance instruit,
Dieu seul tient en sa main cette puissante grâce,
Et l'homme seulement presse, exhorte, menace,
Et toujours, quand il prêche, il prêche vainement,
Si des desseins du ciel devenu l'instrument,
Il ne reçoit en lui cette vertu divine,
Qu'à convertir les cœurs la main de Dieu destine.
Voilà ce qu'un docteur, abbé, te répondra,
Et que mieux qu'un docteur, la raison t'apprendra.

Ainsi, lorsqu'en public tu brûles de paraître,
Consulte-toi d'abord, et tâché à te connaître:
Ton cœur est-il ému des célestes ardeurs
Qui des premiers Chrétiens échauffèrent les cœurs?
Je ne t'arrête plus; va prêcher, monte en chaire;
Sans relâche au péché va déclarer la guerre,
Et ta voix aussitôt, réveillant les pêcheurs,
Va les jeter en foule aux pied des confesseurs.
Mais d'un vil intérêt si tu suis la maxime,
Du public, en prêchant, si tu brigues l'estime;
Si tu veux, peu sensible au progrès de la foi,
Quand tu parles de Dieu, qu'on ne pense qu'à toi;
Non, ce n'est point prêcher; c'est oser dans l'Église,
Faire ce qu'au théâtre à peine on autorise.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Mais qui sait, diras-tu, si l'ardeur qui m'enflamme
N'est point ce feu divin allumé dans mon âme;
Et si Dieu qui toujours fut libre dans son choix,
Pour convertir les cœurs, n'a point choisi ma voix?
Veux-tu que sur ce doute, abbé, je t'éclaircisse;
Écoute, applique-toi, réponds sans artifice:
Toi qui vas des Chrétiens attaquer les erreurs,
As-tu pris soin, dis-moi, de réformer tes mœurs?
Et si la mode était à la fin du carême,
De prêcher à son tour le prédicateur même,
Ne te pourrait-on point adresser tes sermons,
Et te combattre aussi par tes propres raisons?

Certain prédicateur, homme éloquent, habile,
Et qui, d'un air touchant, expliquait l'Évangile,
Contre l'excès du luxe ayant un jour prêché,
Un bourgeois, homme simple, en eut le cœur touché,
Et sortant du sermon, alla dire à sa femme,
Qu'il voulait tout quitter, pour mieux sauver son âme:
— Tout quitter, reprit-elle? — Oui, c'est ce qu'il a dit;

Il faut, pour se sauver n'avoir qu'un seul habit;
J'en ai deux; j'en garde un; pour l'autre vas le prendre
Et porte à l'Hôtel-Dieu l'argent qu'on peut le vendre.
— Ne peut-on de l'arrêt adoucir la rigueur,
Dit-elle, et voir un peu ce beau prédicateur?
Elle va donc chez lui: — mais monsieur est à table,
Lui répond un valet d'un ton peu charitable.
— J'attendrai. — D'aujourd'hui vous ne sauriez le voir;
Dès qu'il se met à table, il en a jusqu'au soir.
— Le soir? Je reviendrai. — Non, c'est peine inutile,
Monsieur n'y sera pas, il va jouer en ville.
— Ne peut-on pas, du moins, l'entretenir demain?
— Venez... Mais gardez-vous de venir trop matin.
Elle vient, au valet demande à voir le maître.
— Dans un moment, dit-il, vous le verrez paraître;
Attendez. — Quoi! si tard, il est encore au lit?
— Non, pour aller aux champs, monsieur change d'habit.
— Change d'habit? dit-elle, adieu, je me retire;
Puisqu'il a deux habits, je n'ai rien à lui dire.
Elle sort aussitôt, et va faire au logis
Le conte du festin, du jeu, des deux habits,
Et l'exemple aisément dissipa le scrupule
Que donnait le sermon à ce bourgeois crédule.
C'est ainsi qu'en prêchant on fait si peu de fruit.
Le sermon édifie et l'exemple détruit.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

## CHANT SECOND.

*Du style et de la composition du sermon.*

Parle, sans te flatter; sais-tu bien de quel style
Aux coupables mortels se prêche l'Évangile;
Sais-tu choisir les mots propres à l'annoncer,
Les choisir avec art, avec art les placer?

Tel du style souvent croit avoir l'élégance
Et savoir bien parler, qui pour toute science,
D'une phrase à la mode, et d'un terme élégant,
Sait orner un discours partout ailleurs rampant:
Un autre à chaque nom joignant une épithète,
Croit attraper par-là l'éloquence parfaite :
Un autre en mots pompeux, l'un à l'autre cousus,
Nous donne pour sublime un superbe Phébus.
Pénètre le génie et le tour du langage;
Apprends de chaque mot, et la force et l'usage;
Toujours en écrivant, modeste et retenu,
Donne-nous un discours égal et soutenu,
Noble sans le guinder, naturel sans bassesse.
Tu dois, semblant la fuir, trouver la politesse,
Et, dans un style pur, où rien n'est affecté
Conserver l'élégance et la simplicité.
Va te former ce style en lisant l'écriture :
Elle seule, savante à peindre la nature,
Elle seule de l'art sachant la démêler,
Sait et parler au cœur et le faire parler.
Que le livre divin soit ta première étude.
De ton discours ensuite apprends l'exactitude.
De l'ordre convenu, sache observer les lois;
Il ne t'est pas permis de t'en faire à ton choix;
Va les prendre de l'art; mais cache l'artifice.
Ne commence jamais d'un air qui m'éblouisse;
Fuis ce faste orgueilleux d'un orateur trop vain,
Qui, dès les premiers mots nous vante son dessein,
Promet une matière inouïe, importante,
Souvent, c'est la souris qu'une montagne enfante,
Et d'abord en humeur foudroie en commençant,
Qui bientôt épuisé, me glace en finissant.
Un bon prédicateur, plus modeste et plus sage,
Avant de s'engager, s'observe et se ménage;

De ces airs fastueux sait toujours s'abstenir,
Et ne promet jamais que ce qu'il peut tenir.
Souvent pris de trop loin, un exorde bizarre
Jette hors du sujet l'orateur qui s'égare;
Et souvent trop pompeux, il dérobe l'éclat
Au reste du sermon qu'il fait paraître plat.
Il faut donc que toujours le sujet le fournisse,
Et qu'au corps du discours le prépare et l'unisse.
Du ciel, après l'exorde, implore le secours;
Mais n'imite jamais par de burlesques tours,
De ces prédicateurs l'éloquence fleurie,
Qu'une chute de mots jette aux pieds de Marie.
Sur ton sujet ensuite expose ton dessein,
Et, sans t'en écarter, suis-le jusqu'à la fin.
Choisis pour tes discours une heureuse matière,
N'entreprends pas toujours de la fournir entière:
Souvent au dernier point l'on n'a pu parvenir,
Que l'horloge souvent avertit de finir.
On a beau s'échauffer, c'est en vain qu'on exhorte
Un auditeur glacé qui regarde la porte.
Borne-toi, si tu peux, aux points les plus touchans,
Que ces points soient égaux, mais toujours différens.
L'antithèse souvent en a fait le partage;
Lingende et le bon sens ont banni cet usage:
On préfère aujourd'hui le solide au brillant:
Pourquoi, quand l'or est bon, y mêler du clinquant?
Or donc, sur ce sujet, écoute mes maximes.
Evite, en divisant, ces phrases synonymes,
Qui, jouant sur les points retournés en tous sens,
Disent dix fois le même en termes différens.
Cette fade abondance est d'un esprit stérile.
Veux-tu qu'à retenir chaque point soit facile,
De ce fatras de mots va te débarrasser:
Mais, pour t'exprimer juste, apprends à bien penser.

Quand une expression est ou louche ou confuse,
La cause est dans l'esprit, c'est lui seul qu'elle accuse,
Et la langue toujours exprime clairement
Ce que d'abord l'esprit a conçu nettement.
Apprends à mépriser l'ornement puérile
Dont pare un écolier sa matière et son style.
Ce n'est point ton discours que je dois admirer;
Ne m'oblige pas même à le considérer.
Les mots sont des chemins pour aller aux pensées;
Mais quand avec trop d'art les phrases sont placées,
Le discours en chemin, nous présentant des fleurs,
Amuse notre esprit qu'il doit porter ailleurs.
Que du cœur échauffé les figures dictées
Ne soient jamais de l'art par machine empruntées.
La nature sans art produit ses mouvemens
Et pare le discours de ces vains ornemens.
Cherche le vrai partout, et défends à ton zèle
D'altérer en l'outrant, sa beauté naturelle.
Sage fut cet auteur ami de la clarté
Qui, voulant de ses vers bannir l'obscurité,
Interrogeait d'abord une oreille ignorante,
Et, pour les critiquer, consultait sa servante.
De cet exemple, abbé, tu prétends te railler:
Mais quiconque en public se dispose à parler,
Devrait de cet auteur imiter la prudence,
Et du peuple d'abord consulter l'ignorance.
Tu sais que tout pécheur est toujours ignorant,
Pour lui seul dans la chaire il faut être savant.
Déduis bien tes raisons, choisis bien tes passages,
Et toujours à l'esprit peins de nobles images:
Aussi bien que les grands, le peuple écoutera,
Et s'il n'en connaît l'art, son cœur le sentira:
Pour goûter une pièce, il n'appelle personne
Ni pour savoir pourquoi, ni comment elle est bonne;

Elle est bonne, il suffit, il l'écoute, et jamais
Un discours bien traité ne lui parut mauvais.
Tout réussit, abbé, quand avec éloquence,
On sait joindre, en prêchant, le zèle et la prudence.
Oui j'écouterai tout, si tu veux bien prêcher,
Tout sera pardonné si tu sais me toucher.
Mais à ce grand effet, c'est en vain qu'on aspire,
Si la conclusion ne sait pas le produire.
Pour apprendre à toucher, apprends à bien finir.
C'est là que l'orateur doit ses forces unir,
Et faire, en ramassant en trois mots la matière,
Du pécheur qui résiste une conquête entière.
Rappelle donc alors tes plus forts argumens,
Mais, sans te refroidir en longs raisonnemens,
Ne fais que les montrer, évite les redites,
Et toujours renfermé dans les bornes prescrites,
Fais que ton auditeur te quittant à regret,
Se retire chez soi tout plein de ton sujet.
Alors, les yeux baissés, dans un morne silence,
Il ira, par sa prompte et libre pénitence,
De ses propres délais, lui-même courroucé,
Prévenir de la mort le repentir forcé,
Et méditant sa foi si long-temps ignorée,
Apprenant à quel prix, du ciel s'ouvre l'entrée,
Il jugera bientôt, justement rigoureux,
Qu'un plaisir criminel est toujours dangereux.

## CHANT TROISIÈME.

*Des défauts à éviter dans le ministère de la prédication.*

J'estime un écrivain qui jamais ne s'entête,
Et dont à corriger la plume est toujours prête.
Apporte à tes sermons cet esprit rigoureux.
Un endroit te paraît noble, éclatant, heureux,

Le tour en est charmant, l'expression hardie,
Il te plaît, et tu l'as enfanté de génie.
Tu le redis vingt fois, et toujours plus nouveau,
Vingt fois le redisant, il te semble plus beau.
Crains ce plaisir flatteur qui t'aveugle peut-être;
Sans montrer cet endroit, ne le fais point paraître;
Observe exactement tes amis consultés.
De cet endroit si beau t'ont-ils paru charmés?
Non..... retranche-le donc, et que ta plume immole
Cet enfant bien-aimé, dont tu fais ton idole.
Sans faiblesse et sans honte, on cède à la raison:
D'un éloge imposteur crains le fatal poison.
La louange te plaît, tu veux qu'on t'applaudisse:
Chacun t'applaudira par grâce ou par malice;
Aussi bien que l'ami, l'ennemi complaisant,
Nourrira tes défauts, en les canonisant.
Un jour Martin prêcha (retiens bien cette histoire):
Je courus, invité, grossir son auditoire.
Il commence.....: j'écoute, et, d'un ton d'écolier,
A peine eut-il, tremblant, dit son exorde entier,
Qu'il hésite, répète, et, perdant son étoile,
Il vogue à l'aventure et sans rame et sans voile.
Vingt fois je fus troublé, voyant qu'il se troublait,
Et je tremblai vingt fois, en voyant qu'il tremblait.
Enfin, de flots en flots sa mémoire infidèle,
Demi-noyé, le jette à la vie éternelle.
Il s'y prend et finit..... Moi, m'en voulant aller,
— Quoi! vous en irez-vous, sans le congratuler?
Me dit-on. — Comme alors je respirais à peine,
On me prend, et, par force, en sa chambre on m'entraîne.
Là Martin, dans un lit, entouré de flatteurs,
De cent sots complimens savourait les douceurs.
— Mon Dieu! s'écriait l'un, la pièce est merveilleuse!
Vous l'avez débité d'une mémoire heureuse!

— Voilà ce qu'en français on nomme un bon sermon,
Disait l'autre; mais bon, ce qui s'appelle bon.
Lui, cependant, modeste au milieu de sa gloire,
Se plaignait qu'on avait vu broncher sa mémoire,
Avouant que, d'ailleurs, il avait bien prêché.
—Broncher! vous vous mocquez! vous n'avez point bronché.
Qui s'en est aperçu? Personne, je vous jure.
On a trouvé surtout votre mémoire sûre,
Et puis, cela n'est rien, n'avez-vous pas tout dit?
Le défaut de mémoire a fait voir plus d'esprit. —
Martin, à ce discours, sourit et se console,
Se loue, et, sans façon, les croit sur leur parole.
Moi, caché dans un coin, et murmurant tout bas,
Je rougissais de voir qu'il ne rougissait pas,
Et j'étais là le seul qu'à son air, on dût prendre
Pour le prédicateur que l'on venait d'entendre;
Enfin je me retire et vais pester ailleurs
Et contre les Martins et contre les flatteurs.
Est-il, dans ce métier, quelqu'un qui ne se flatte?
Quiconque prêche mal voit que sa honte éclate;
Contre lui l'auditeur est parteut un témoin :
Mais il trouve toujours un flatteur au besoin.
Qu'un seul l'approuve, un seul, nourrissant son audace,
Aux plus grands orateurs il dispute la place,
Et, s'aveuglant soi-même, il croit, quand on le fuit,
Que tout le monde en foule et le cherche et le suit.
Veux-tu d'un bon sermon l'assuré témoignage?
Va de tes auditeurs consulter le visage;
Va sur eux du discours étudier le prix,
Et demander aux yeux ce qui plaît aux esprits.
Observe les endroits où la foule attendue
Abandonne à ta voix son oreille pendue,
Où chacun, dans sa place, immobile et serré
Te dévore des yeux et te suit à ton gré.

Cette preuve suffit: tu peux croire sans doute
Que les meilleurs endroits sont ceux que l'on écoute.
Quand l'oreille à la voix se laisse gouverner,
Le cœur suit le penchant qu'elle veut lui donner.
— Ces endroits sont, dis-tu, les moins beaux de la pièce;
D'autres ont plus d'esprit, de tour, de politesse;
Ceux-là sont négligés.—Il n'importe: ils sont bons,
Sur eux, à l'avenir, règle tous tes sermons,
Et, si tu veux prêcher une morale utile,
Etudie avec soin et la cour et la ville.
Jamais en duc-et-pair n'habille le bourgeois,
Ni ne donne aux sujets les qualités des rois.
Place bien tes couleurs; peins le bourgeois avare,
Le courtisan flatteur, le grand seigneur bizarre;
Ne peins jamais les gens autrement qu'ils ne sont;
Ne combats point les maux qui jamais ne se font;
N'imite pas ce fou qui, prêchant au village,
Criait qu'on réformât la table et l'équipage,
Les alcoves dorés, les lambris, les plafonds,
Choses dont l'auditeur ignorait jusqu'aux noms.
Que toujours tes portraits soient peints d'après nature,
Qu'on connaisse aisément le cœur à la peinture;
Mais évite surtout d'employer ces couleurs
Qui peignant les péchés, font nommer les pécheurs.
Dans la chaire jamais n'introduis la satire,
Et crains de tout gâter, en apprêtant à rire.
Au portrait de nos maux ajoute le conseil,
Et toujours sur la plaie applique l'appareil.
L'intérêt du pécheur doit seul ouvrir ta bouche;
Le pécheur maltraité s'irrite et s'effarouche:
Tu dois le ménager. Le meilleur médecin
Au malade irrité paraît un assassin.
Mais surtout en prêchant, si ton zèle s'applique
A combattre l'erreur de l'aveugle hérétique,

Toujours avec douceur apprends à le traiter;
Il s'agit de le vaincre et non de l'insulter.
La charité sans fiel repousse l'imposture,
Et le zèle chrétien ne vomit point d'injure.
En blâmant le péché respecte le pécheur,
Respecte l'hérétique, en combattant l'erreur.
Je hais ces orateurs dont les dures maximes
De péchés véniels nous font toujours des crimes.
Je ne t'écoute point, si, sévère affecté,
Tu surfais en prêchant l'exacte vérité.
Quand tu blâmes des grands le luxe et la dépense,
Et tu veux aux habits moins de magnificence,
Ne va point, casuiste ignorant et chagrin,
Damner pour un ruban ton innocent prochain;
Laisse faire à Frondet ce détail ridicule.
Mais au riche mondain donne un autre scrupule:
Représente à ses yeux la douleur et la faim
Du pauvre abandonné qui demande du pain;
Trace d'un hôpital l'image pitoyable,
Plains ces frères mourans que la misère accable,
Tandis qu'embarrassé d'ornemens superflus,
Il nourrit son orgueil des biens qui leur sont dus.
Ce lugubre spectacle, émouvant la nature,
Lui fera mieux que toi condamner la parure.
Assez d'articles sûrs et de points décidés
Donneront aux pécheurs des scrupules fondés.
Quand on est véritable, on est assez sévère.
L'Evangile partout prêche une vie austère;
En vain y cherche-t-on des adoucissemens,
On ne trouve que croix, que voiles, que tourmens;
Et qui ne vole au ciel par la pure innocence,
Doit marcher, pénitent, par l'affreuse souffrance.
L'oracle est infaillible, et l'on s'efforce en vain
D'y mener les pécheurs par un autre chemin.

Je te l'ai déjà dit, sois toujours véritable:
La vérité rend seule un sermon profitable.
Si lorsque je t'entends, je puis m'apercevoir
Que le principe est faux dont tu veux m'émouvoir;
Qu'ici loin du droit sens cette preuve est outrée,
Là de cet argument la force exagérée;
Que d'un passage ailleurs tu détournes le sens,
Le reste m'est suspect. D'abord je me défends,
Et te quittant pour fruit de ta vaine éloquence,
J'accuse ta malice ou bien ton ignorance.

## CHANT QUATRIÈME.

*De la diction, du geste, et des mouvemens extérieurs du prédicateur.*

Heureux qui, dans l'église à prêcher engagé,
Fut d'un air agréable en naissant partagé!
Mais malheur à celui qui le crut nécessaire!
Il est d'autres moyens de charmer et de plaire.
Ce n'est point le bel air qu'on te voit affecter,
Abbé, c'est le sermon qui doit faire écouter.
Garde-toi cependant de négliger le reste;
Prends en montant en chaire un visage modeste,
Et fais voir à ton air que tu sais redouter
Le redoutable emploi dont tu viens t'acquitter.
Commence, et que ta voix avec soin modérée
N'aille point en éclats se perdre dès l'entrée.
Pourquoi crier toujours? Daigne un peu me parler;
Après, s'il est besoin, tu pourras quereller.
Pourquoi des auditeurs contrôler le génie?
Les grands veulent qu'on parle et le peuple qu'on crie.

Il faut selon leur goût les servir tour-à-tour,
Crier à Saint-Eustache et parler à la cour.
Ménageant de ta voix la force et l'étendue,
Fais que partout sans peine elle soit entendue.
L'un, fuyant la lenteur, court toujours en parlant;
Craignant d'aller trop vite, un autre va trop lent.
Je ne puis suivre l'un, abbé, ni l'autre attendre;
Je les laisse tous deux, et ne puis les entendre.
Maîtrise bien ton feu; souvent un orateur
Croit par de grands efforts échauffer sa froideur;
Et, manquant au besoin de ce feu nécessaire,
Emprunte en s'agitant une ardeur étrangère.
S'il n'a dans lui ce feu qu'il tâche d'exciter,
S'il le fait consister à crier, s'agiter,
C'est en vain qu'il le cherche, et quelque effort qu'il fasse,
S'échauffant par machine, il me paraît de glace.
Aux efforts de ta voix joignant d'autres efforts,
Prends garde de donner l'estrapade à ton corps.
A des gestes réglés que ta main exercée
Obéisse à ton âme et marque ta pensée.
On dirait que Gilot, dans le cœur du pécheur,
Veut, à force de bras, faire entrer la douleur.
Sois plus juste: mais crains que trop d'exactitude,
D'un geste préparé ne fasse voir l'étude.
La nature conduit l'œil, la main et la voix,
Et les sait au discours accommoder tous trois.
Un autre là-dessus peut en détail t'instruire;
Ses vers sont imprimés, et tu n'as qu'à les lire;
Enfin, sur tes défauts ne te pardonne rien.
Je t'ai nommé Gilot: il fut homme de bien,
Zélé, pleine de mérite et rempli de science,
Mais sa rusticité gâta son éloquence.
Ses amis affligés avaient beau lui crier:
« Corrigez-vous, changez ce ton, cet air grossier.

—Non, disait-il, grossier jusque dans sa réponse,
Je ne puis devenir beau prêcheur; j'y renonce.
Sur des défauts qu'en lui chacun reconnaissait,
Loin de s'en corriger, il s'en applaudissait,
Et s'écriant: « Pour moi, je prêche l'Evangile »,
Il se savait bon gré de n'être point docile.
Sans l'entendre, à son air, Paris le rebuta;
La province grossière à peine l'écouta.
Mais laissons ce propos qui peut-être t'irrite.
Encore un mot, abbé, je finis et te quitte.
Tout ce qui touche est bon: tu dois le rechercher;
Le contraire est un vice: il faut le retrancher.
On t'écoute grossier, laisse la politesse:
On veut, pour t'écouter, un peu plus de justesse,
Travaille à l'acquérir; ne t'avise jamais
D'aller pieusement croire ce soin mauvais.
Songe à nous convertir, et non pas à nous plaire;
Et, pour y réussir, fais tout ce qu'il faut faire.

Nota. Les lectures qui seront faites à la suite de cette leçon devront être prises dans les classiques du genre traité. *Bossuet* offrira au lecteur tout ce que l'imagination a de plus grand et de plus riche; *Bourdaloue*, tout ce que la raison a de plus fort; et *Massillon*, tout ce que le cœur a de plus persuasif et de plus tendre. Après ces hommes célèbres qui ont véritablement posé les bornes de la carrière, il sera bon de faire connaître aux jeunes lecteurs les orateurs secondaires qui ont marché sur leurs traces, tels que *Mascaron*, *Larue*, *Cheminais*, et parmi les modernes, *Neuville*, l'abbé *Poule*, l'évêque de *Sénez*, l'abbé *Lenfant*, le père *Elysée*, l'abbé *de Boulogne*, etc. Les ministres de la religion réformée ont aussi des prédicateurs distingués, qui peuvent être proposés pour objets de lecture. *Saurin* est un des plus célèbres: il est éloquent, plein d'onction et de force. *Tillotson* jouit aussi d'une réputation méritée. Il est loin sans doute d'être un parfait orateur : ses compositions

sont quelquefois lâches et négligées; mais on y trouve aussi tant de chaleur et de zèle, tant de bon-sens et de clarté, que la lecture de ses discours ne peut qu'ajouter au développement des moyens oratoires, en faisant passer quelquefois le lecteur du style le plus faible et le plus trivial au genre le plus énergique et le plus élevé.

## DOUZIÈME LEÇON.

*Des ouvrages d'éloquence qui appartiennent au genre délibératif, et du caractère particulier de leur lecture ou de leur débit.*

Après les grands intérêts de la religion et de la morale, il n'est point, Messieurs, d'objet plus vaste et plus fécond en monumens d'éloquence que celui qui se rapporte aux discours du genre délibératif. Si je le considère dans son but, sur quels théâtres il se déploie, par quels caractères il peut être dignement traité, à quels sacrifices et à quelles épreuves il condamne presque toujours ceux qui embrassent franchement les intérêts qui sont de son ressort; je ne vois rien de plus capable d'élever le cœur humain, d'exalter les passions généreuses, d'imprimer de l'énergie à leurs mouvemens et d'agrandir, par leur essor, la sphère de la haute éloquence.

*Du but de l'éloquence politique.*

Son but, quel est-il? il n'en est pas de plus digne d'une raison supérieure, ni de plus satisfaisant pour la

conscience : c'est celui de dévoiler les causes des maux de l'humanité; d'arracher tout un peuple aux passions cruelles qui le dévorent; de défendre ses droits et de les opposer aux envahissemens de l'ambition et de la cupidité : c'est celui de revendiquer l'empire des lois et de les montrer supérieures à tous les caprices, à toutes les prétentions de l'orgueil; celui d'arracher le masque à la tyrannie, et de la présenter hideuse de corruption et de forfaits à l'exécration publique; c'est celui enfin de ramener tous les cœurs aux nobles inspirations de la liberté, de l'honneur, du respect de l'autorité, de l'amour de la patrie, de la haine contre ses oppresseurs, du courage contre ses ennemis, de la justice universelle. C'est-à-dire, Messieurs, que l'éloquence délibérative met entre les mains de celui qui l'exerce, ce qu'il y a de plus sacré parmi les hommes, ce qui importe le plus à la prospérité des peuples, et ce qui les maintient dans le rang où l'honneur et la puissance doivent les placer; et ce qu'il y a de plus grand encore, c'est qu'elle n'étend pas seulement son influence aux temps et aux hommes qui en attendent les effets : le destin de l'avenir est encore son ouvrage; elle fonde le bonheur et la gloire des générations futures; elle lègue à nos neveux, ou des institutions, ou des principes qui feront leur sauve-garde; et c'est ainsi que son but embrasse à-la-fois tous les hommes, tous les temps et toutes les sources conservatrices de l'existence des sociétés. Est-il, pour une belle conscience et pour une raison élevée, de motifs plus encourageans et plus capables en même temps de donner à

l'éloquence délibérative le caractère de grandeur et de dignité qui lui appartient?

*Des théâtres de l'éloquence politique.*

Et si de la fin que se proposent les discours du genre délibératif, je passe aux théâtres sur lesquels se déploie leur action déjà si puissante par ses motifs; quelle autre source d'émulation pour l'éloquence, et quelle scène plus imposante pour les développemens de ses moyens! C'est dans les assemblées de la nation ou de ses représentans que l'orateur politique élève sa voix. C'est du haut d'une tribune où il est exposé aux regards de l'élite de son pays, à la censure des plus beaux talens, et quelquefois aux contradictions des passions les plus fougueuses, qu'il parle à l'universalité des esprits. Sa voix n'est pas même bornée à l'enceinte qu'elle remplit; elle va partout alimenter l'attention publique, trop intéresée aux débats politiques pour se reposer un instant dans l'indifférence de leurs résultats; là son nom reste buriné dans tous les cœurs, inscrit par la reconnaissance ou par l'indignation; là il comparaît devant autant de juges qu'il y a d'individus attachés à leur pays, et c'est ainsi qu'il a pour témoin une nation toute entière. Il y a plus, l'effrayante postérité se présente sur le dernier plan de ses auditeurs et vient agrandir, par le sentiment d'une considération ou d'une honte qui ne périront pas, la sphère de son éloquence. Quel orateur politique pourrait ne pas se sentir élevé en présence de cette im-

mense assemblée de contemporains et de générations futures? Son rôle, sur ce théâtre qui est sans limites, est un des plus imposans que l'esprit humain puisse concevoir.

*Des études et des dispositions morales qui servent d'appui à l'éloquence politique.*

Mais l'éloquence politique prend un bien plus grand caractère encore, quand on songe aux études graves et sérieuses qui doivent lui servir d'appui, et aux sentimens nobles et généreux qui seuls peuvent l'inspirer.

Les discours du genre délibératif ne peuvent consister ni dans les vains ornemens qui servent à couvrir des paroles ou des phrases le plus souvent oiseuses, ni dans les éclairs d'une imagination féconde en saillies, ni dans les divagations stériles d'un esprit sans fonds, ni dans l'étalage pompeux de fades adulations, ni dans les déchaînemens, les cris et les invectives de l'esprit de parti : tout cela ne peut jamais être l'éloquence de la tribune politique : mais qu'un orateur s'y montre nourri des connaissances qui appartiennent à ce beau genre, qu'il y développe, suivant les questions qui sont proposées à la délibération, tantôt les droits et les intérêts des peuples, tantôt la politique des Gouvernemens, tantôt les causes qui amènent la prospérité publique, tantôt les principes de l'organisation générale des sociétés, tantôt la science de l'ordre économique ou législatif: c'est alors que son éloquence prend le véritable caractère qui convient à sa position,

et qu'elle agit sur les esprits avec une transcendance qui impose. Nous avons vu quelquefois des effets étonnans de cette espèce d'éloquence : c'était le triomphe d'un athlète vigoureux qui restait seul invulnérable dans l'arène où tous ses assaillans avaient tour-à-tour succombé.

Mais ce qui ajoute surtout à cette prédominance des vrais discours politiques, ce sont les sentimens nobles en généreux qui seuls peuvent l'établir et la fonder. Non, il n'y a que l'inflexibilité d'une âme qui ne conçoit, ne connaît et n'estime que son devoir, que ce qui est juste, vrai, utile, qui puisse produire de véritables monumens d'éloquence : les anciens nous ont transmis cette vérité qui a pour elle l'expérience des siècles : *non posse oratorem esse, nisi virum bonum.*

Supposez un homme qui, long-temps éloquent, parce qu'il était vertueux, a enfin cédé aux séductions de la corruption, et s'est vendu à la faveur ou aux opinions intéressées d'un parti; n'attendez plus de lui une véritable éloquence; la lâcheté, en entrant dans son âme, l'a gangrenée toute entière; il n'y aura plus dans ses discours ces accens de franchise et de vérité qui constituent la belle éloquence; il voudra bien tenir le même langage qu'auparavant, mais il le présentera enveloppé de réticences et de sophismes; sa marche sera tortueuse, incertaine et timide; son esprit cherchera à suppléer aux nobles inspirations de la vertu : il voudra concilier sa corruption avec son ancienne considération, et il en deviendra plus absurde; le pres-

tige de son imposture tombera, et il sera poursuivi à-la-fois et par la honte secrète de sa défection, et par la méfiance publique dont les soupçons ne pourront jamais à cet égard ni être détournés, ni être détrompés.

L'étude de l'histoire ne présente que trop d'exemples de ces sortes de défections politiques qui, en tarissant quelquefois la source des plus beaux talens, n'ont apporté à leurs auteurs que la haine et le mépris de leur pays.

Supposez d'un autre côté un homme qui, calme au milieu des mouvemens et des intrigues des partis, et toujours inaccessible aux séductions de la corruption, est resté fidèle à ses devoirs et aux généreuses inspirations de sa conscience : son éloquence sera toujours la même, c'est-à-dire toujours entraînante, persuasive, victorieuse; toujours la terreur de la mauvaise foi, de l'oppression; et l'espoir, la consolation, la gloire de son pays. C'est la vertu qui prête à ses discours leur force et leur beauté; c'est elle qui dispose ses auditeurs, même les plus prévenus, à l'attention et à l'estime; car, quelque corrompus que soient les hommes, la vertu leur impose toujours par son irrésistible ascendant; son langage est celui qui leur fait universellement l'impression la plus vive. J'ai vécu assez, Messieurs, pour avoir été témoin quelquefois de cet empire qu'obtient sur toutes les passions, un homme qui parle avec l'éloquence de la vertu, et je puis vous assurer que ce spectacle était à-la-fois le plus instructif et le plus beau. Ah ! quand il y a tant d'hommes qui tendent les mains à la corruption, et

qui sont engloutis dans le naufrage des passions généreuses, rien n'est plus consolant en effet que de voir le triomphe de la vertu, et les hommages qu'on lui rend.

*De l'éloquence politique aux prises avec les contradictions et les haines.*

Cependant, il faut en convenir, l'éloquence politique dont le but embrasse tant d'intérêts sacrés auxquels elle doit faire le sacrifice de toute espèce de considérations, peut froisser quelquefois bien des passions secrètes, et appeler sur son organe les ressentimens et les haines. Qui ne sait que la mauvaise foi, l'ambition et la cupidité marchant à l'exécution de leurs projets, ne connaissent que deux sortes d'hommes: des complices ou des ennemis? Mais admirez ici, Messieurs, la haute destinée à laquelle ces épreuves peuvent élever l'éloquence de l'homme vertueux: étudiez le cœur humain; étudiez l'expérience des siècles, et vous verrez que c'est dans une âme froissée par les contradictions et par la disgrâce que naissent les grandes pensées : que le ciel, avare de ses dons, a réservé la force pour ceux qui combattent : et de quelle utilité serait-elle à ceux qui vivent asservis? Que l'adversité, le malheur concentre l'âme au milieu de ses facultés, rallie ses puissances, et à chaque instant augmente leur ressort !

Voyez les génies qui ont fait le plus de bruit dans le monde; ils ont tous marché au milieu des contradic-

tions et des épreuves. *Homère* vécut malheureux; *Lucrèce* mit au jour ses pensées entre les accès les plus violens de ses maux; *Démosthène* lança des foudres, parce qu'il en entendit gronder autour de lui; l'éloquence de *Cicéron* s'alluma au flambeau de la discorde; *Tacite* sentit son génie se réveiller au bruit des chaînes, sous le poids desquelles l'univers gémissait depuis que Rome connaissait des tyrans; celui du *Tasse* s'aiguisa dans la proscription et les chagrins; *Milton*, engagé dans les factions, transporta dans les cieux les combats qui désolaient sa patrie; c'est dans la persécution que *Descartes* brise l'ancienne machine du monde, et qu'il en construit une nouvelle; *Galilée* pèse les élémens du fond des cachots, et la nature étonnée reçoit ses lois. Le génie seul est libre et puissant au milieu des fers : respectons le malheur; il possède la plus belle domination, la seule qui dure autant que l'univers.

Je vous ai peint, Messieurs, l'éloquence du genre délibératif sous ses principaux rapports, et j'avoue que j'y ai mis quelqu'intérêt par la considération de l'état actuel de notre organisation politique. Qui de vous n'a pas l'honorable ambition d'être appelé un jour à discuter à la tribune législative les grands intérêts de votre pays? Puissé-je d'avance vous avoir donné une idée des conditions qui constituent la véritable éloquence politique; des études et des dispositions morales qui en garantissent le succès! Mais ces aperçus, quelque importans qu'ils soient, ne suffisent pas encore à mon objet. L'éloquence politique est sou-

mise, comme tous les autres genres d'éloquence, à des règles particulières de lecture ou de débit qui sont puisées autant dans son caractère que dans son but et ses convenances.

*De la lecture ou du débit des ouvrages du genre délibératif.*

Loin d'abord de la tribune parlementaire, ces orateurs qui, déroulant un manuscrit, savent à peine le lire, ou le lisent par saccades, par phrases décousues, poussant devant eux des mots dont l'oreille la plus attentive ne peut saisir la suite ni les rapports, et parmi lesquels l'esprit cherche en vain le sens qu'ils renferment. De quelle utilité, pour les discussions po litiques, peuvent être ces discours dont le résultat le moins fâcheux est de chasser les auditeurs de leurs bancs, et de se terminer dans le désert? Loin encore ces orateurs dont l'articulation embarrassée et confuse, dont la prononciation informe et semée d'erreurs, répand à-la-fois le ridicule et l'obscurité sur les meilleures pensées. Il faut avoir une bien faible, ou plutôt une bien fausse idée de la tribune politique, pour y porter cette ignorance des premiers élémens de la parole. La transmission orale des discours du genre délibératif demande par-dessus tout à s'appuyer sur la clarté, la pureté et l'exactitude de la diction; elle peut se passer rigoureusement de la pompe de la déclamation et des grâces de l'action extérieure, mais jamais des avantages d'une énonciation juste, mesurée et régulière: c'est par là qu'elle intéresse et qu'elle

fixe. Une assemblée politique n'est point après tout une arène pour les talens brillans, mais le sanctuaire d'une raison solide et éclairée; il n'est pas permis à l'orateur de s'y occuper de lui, mais seulement de la chose qui est en délibération; il doit cacher l'art et ne montrer que la vérité; en un mot, c'est à l'oreille et à la raison de ses auditeurs que s'adresse l'éloquence délibérative, et vous avez vu, Messieurs, dans le cours de mes leçons, par quels moyens on pouvait espérer de captiver et de frapper ces deux facultés.

Après ces premières considérations sur le caractère de la diction qui convient aux discours du genre délibératif, viennent celles qui sont fondées sur l'objet de ce genre. C'est toujours, comme vous le savez déjà, un but le plus généralement d'une utilité publique en faveur duquel on essaie de déterminer les auditeurs. Or, toutes les fois qu'il est question de persuader des hommes, on doit poser pour principe qu'il est indispensable de les convaincre; mais pour opérer cette conviction, il y a deux règles générales à observer: la première, c'est qu'il faut paraître soi-même fortement pénétré de la vérité qu'on veut faire adopter aux autres. Il est difficile, ou peut-être même impossible, de s'exprimer très éloquemment, lorsqu'on ne parle point d'une manière conforme à ses sentimens; c'est le langage du cœur qui a le privilége d'effectuer la conviction. J'ai observé plusieurs fois dans le cours de mes leçons, que la haute éloquence est toujours le produit de la passion ou d'une émotion très vive; c'est là ce qui rend l'homme persuasif, ce qui donne à son génie

une force qu'il ne possède dans aucune autre circonstance : il en résulte que celui qui veut soutenir avec chaleur une opinion qui n'est pas la sienne, entreprend un rôle très difficile, pour ne pas dire presqu'impossible à exécuter. En second lieu, il est évident que c'est dans les discours publics dont il s'agit, que doivent régner la chaleur et la véhémence. L'aspect d'une assemblée nombreuse, occupée d'une discussion, et attentive au discours d'un seul, suffit pour élever l'esprit du lecteur, et échauffer son imagination. La passion s'enflamme aisément parmi un grand nombre d'hommes, lorsque l'émotion se communique, au moyen de la sympathie, de l'orateur à son auditoire. Il n'est pas donné au cœur humain de se défendre de cette impression, et ses effets constituent un des principaux traits caractéristiques de l'éloquence politique.

Cependant cette manière forte et passionnée des discours de ce genre, exige quelques restrictions qu'il est nécessaire d'indiquer clairement, pour prévenir des méprises dangereuses.

Premièrement, la chaleur de l'expression doit être proportionnée au sujet et à la circonstance. Il y aurait de l'absurdité à s'exprimer avec véhémence dans un sujet peu important, ou dont la nature exigerait une discussion paisible ; le ton modéré est celui qui convient dans ce cas. Celui qui mettrait partout de la passion et de la véhémence, finirait par ne produire aucun effet, et risquerait d'ailleurs de se faire considérer comme un brouillon indigne de toute considération et de toute confiance.

Secondement, lorsque le sujet prête à la véhémence, et que le génie le seconde, il faut éviter soigneusement de porter l'impétuosité jusqu'à l'excès : si l'orateur n'est point ému, son éloquence produira peu d'effet; mais, s'il perd tout empire sur lui-même, il cessera bientôt d'en avoir sur ses auditeurs. Il ne doit jamais s'animer prématurément; il doit commencer avec modération, et tâcher que ses auditeurs s'échauffent avec lui dans la suite du discours : s'il s'élance trop vite, s'il n'est point suivi, si ceux qui l'écoutent ne sont point à son unisson, la discordance sera bientôt sensible et choquante. Quels que puissent être les justes motifs qui agitent un orateur, la décence et le respect qu'il doit à son auditoire, lui imposent toujours des bornes dont il ne doit jamais sortir. Si, au moment où il est le plus échauffé, il conserve assez de présence d'esprit pour motiver son opinion avec correction et justesse, ce mélange du raisonnement avec la passion produira le double effet de plaire et de persuader en même temps.

Troisièmement, on doit considérer comme une règle indispensable dans la lecture des discours politiques, de conserver toujours le *decorum* de temps, de lieu et de caractère. La véhémence, pardonnable à un homme qui jouit d'une grande autorité ou d'une réputation brillante, paraîtrait indécente, par exemple, et contraire à la modestie qui convient à un jeune orateur. Le ton enjoué et plaisant qui peut passer dans quelques sujets ou dans quelques assemblées, serait très déplacé dans une cause sérieuse, ou dans une

assemblée imposante. Le premier principe de l'art, dit Quintilien, est d'observer les convenances: *caput artis, decere.* Celui qui se lève pour parler en public doit toujours commencer par se faire une idée juste et exacte de ce qui convient à son âge et à sa situation, au sujet qu'il va traiter, à ses auditeurs, au lieu où il se trouve, et aux circonstances. C'est d'après toutes ces considérations, fortement recommandées par les grands maîtres, qu'il doit choisir son ton et sa manière: Cicéron donne à ce sujet des conseils, que ceux qui parlent en public devraient toujours avoir présens à la mémoire. « Le bon sens, dit-il, est la base de l'éloquence, comme de tout ce qu'il y a de bon dans les choses humaines. Dans l'art oratoire, comme dans la vie, rien n'est souvent plus difficile à distinguer que ce qui est propre et convenable: bien des gens s'y méprennent, et commettent de graves erreurs; car, pour les différens degrés de rang, de fortune et d'âge, parmi les hommes, le même style et le même ton ne seraient point admissibles, et il faut encore les adapter au temps, au lieu, aux auditeurs et aux circonstances. »

Après le développement de ces principes sur l'éloquence du genre délibératif, je n'ai plus, Messieurs, qu'à vous parler des modèles dont la lecture pourra contribuer à les affermir davantage encore dans vos esprits. Le premier qui s'offrira à nos regards sera ce prince des orateurs grecs qui a imprimé à son nom et à son siècle une si haute célébrité, *Démosthène.* Là, Messieurs, vous prendrez l'idée de la force irrésistible

du raisonnement, de l'entraînante rapidité des mouvemens oratoires qui caractérisent l'éloquence délibérative, quand c'est un homme vertueux et passionné pour la gloire de son pays qui lui attache son caractère. Démosthène semble n'écrire que pour donner du nerf, de la chaleur à ses sentimens généreux; il parle, non comme un écrivain élégant, mais comme un homme que l'honneur et l'amour de la vérité tourmentent; comme un citoyen qui voit tous les malheurs de sa patrie, et qui ne peut contenir les transports de son indignation contre les ennemis de sa liberté. C'est l'athlète de la raison; il la défend de toutes les forces de son génie, et la tribune où il parle devient une arène. Veut-il exciter le courage des Athéniens contre Philippe? ce n'est plus, dit l'abbé Maury, un orateur qui parle; c'est un guerrier, c'est un souverain, c'est un prophète, c'est l'ange tutélaire de sa patrie; et quand il menace ses concitoyens de l'esclavage, on croit entendre retentir dans le lointain, de distance en distance, le bruit des chaînes que leur apporte le tyran. Nous trouverons tous ces traits dans les *Philippiques* de cet orateur immortel.

La lecture des discours de *Cicéron*, qui sont dans le genre délibératif, occupera ensuite notre attention, et nous prendrons particulièrement pour objet de nos exercices le discours de ce grand modèle pour *Marcellus*, chef-d'œuvre de la plus haute éloquence, dont voici le sujet. Dans le temps que le destin de Rome était suspendu entre le génie de César et la puissance de Pompée, Marcellus s'était montré un

des ennemis les plus acharnés du premier. Après la bataille de Pharsale, il s'était retiré à Mitylène où il cultivait en paix les lettres qu'il aimait passionnément. Dans une assemblée du sénat où Pison avait dit un mot en sa faveur, son frère Caius s'était jeté aux pieds du dictateur pour en obtenir le rappel de Marcellus. César, qui ne demandait que l'occasion d'exercer sa clémence, se plaignit avec beaucoup de douceur de l'opiniâtreté de Marcellus qui paraissait toujours vouloir être son ennemi, et il ajouta que si le sénat demandait son retour, il n'avait rien à refuser à une aussi puissante intercession. L'affaire fut donc mise en délibération, et au jour indiqué, Cicéron se leva à son tour pour opiner. Ce grand homme était intime ami de Marcellus : au lieu d'une simple formule de complimens flatteurs dont s'étaient contentés les autres sénateurs, l'orateur adressa au héros le discours le plus noble, le plus pathétique, et en même temps le plus patriotique que jamais la reconnaissance, l'amitié et la vertu aient inspiré à une âme élevée et sensible. Il est impossible de le lire sans admiration et sans attendrissement. On convient qu'en ce genre il n'y a rien à comparer à ce morceau; nous le lirons avec soin.

Depuis cette époque, jusqu'à nos temps modernes, l'éloquence délibérative présente peu de monumens dignes d'être cités; et vous sentez en effet que ce beau genre, qui est le ressort le plus puissant des gouvernemens libres, ne peut point trouver de place dans les gouvernemens absolus ou corrompus. Nous l'avons

vu renaître dans tout son éclat avec les constitutions nouvelles qui appellent les peuples aux délibérations politiques et législatives qui les concernent; et l'Angleterre, qui a marché la première dans cette grande réforme, comptait déjà des orateurs célèbres dans ce genre, lorsque nos annales se sont remplies en quelques années de monumens d'éloquence politique que nous pouvons opposer aux plus beaux trophées de cette même éloquence chez les Grecs et les Romains. Oui, Messieurs, j'en ai la profonde conviction, lorsque les passions et l'esprit de parti ne jugeront plus du mérite des discours politiques qui ont été prononcés dans nos diverses assemblées législatives, sur le nom de leur auteur, on trouvera, dans leur collection, des ouvrages d'éloquence du genre délibératif qui figureront honorablement à côté des plus beaux discours de Cicéron et de Démosthène. Nous nous garderons bien de rejeter de nos exercices de lecture, ces modèles contemporains. Et combien en est-il qui exciteront notre admiration par la force et la profondeur des pensées, par l'énergie des mouvemens oratoires, et par la noble franchise de leurs discussions! Nous commencerons par *Mirabeau* que la postérité placera sans doute au premier rang de nos orateurs classiques; et si votre assiduité me le permet, nous passerons en revue les beaux morceaux d'éloquence qui, jusqu'à cet instant, se sont succédés à la tribune politique. C'est vous dire quels noms célèbres figureront dans cette liste honorable, et à quels hommes nous adresserons tour-à-tour nos hommages.

# TREIZIÈME LEÇON.

*Des ouvrages d'éloquence du genre judiciaire, et de la diction propre au Barreau.*

Vous arrivez, Messieurs, sur la scène des études littéraires, à une époque la plus favorable peut-être au génie de l'éloquence. La religion a repris son éclat et son influence, et si vous vous sentez appelés à proclamer ses vérités, la chaire vous offre une carrière où les plus brillans succès couronnent toujours l'éloquence sacrée, quand elle a pour appui les vertus et les talens qui conviennent à cet auguste ministère. D'un autre côté, s'est élevé l'imposant théâtre des délibérations parlementaires, et si l'amour de la patrie vous fait ambitionner d'y figurer à votre tour, vous y découvrez dans les suffrages de la nation, toujours réservés à l'éloquence de l'honneur et de la conscience, le plus digne encouragement qui puisse flatter le cœur humain : enfin les portes du sanctuaire de la justice vous sont ouvertes, et là vous attendent encore les palmes de l'éloquence du barreau restituée enfin à toutes les institutions qui l'ennoblissent et qui lui impriment sa véritable dignité.

Vous connaissez, messieurs, le caractère et les conditions des deux premiers genres : renouvelez votre attention, et je vais m'avancer avec vous dans les développemens du troisième, celui peut-être qui sourit le plus à votre émulation et à vos espérances ; et

qui à ce titre, mérite le plus votre application et la mienne.

Je vous ai déjà dit combien l'étude du genre particulier d'éloquence qui correspond à la profession que l'on veut exercer, importe à celui qui veut y obtenir des succès positifs : mais si cette étude est nécessaire dans tous les cas et à tous les hommes qui veulent parler en public, combien plus l'est-elle à l'orateur du barreau, que la confiance publique peut appeler à la discussion des plus grands intérêts, et dont les talens peuvent avoir une influence si marquée sur le sort de ses semblables ? Combien d'hommes se sont trompés pour n'être pas entrés dans cet examen ! Combien qui, en transportant devant les tribunaux un genre d'éloquence qui ne convenait point au but qu'ils se proposaient, se sont égarés au milieu de leurs efforts impuissans, et ont rendu vaines pour l'objet de leur profession, les dispositions quelquefois les plus heureuses !

Ces idées générales posées, cherchons donc : premièrement, quels doivent être les caractères particuliers de l'éloquence judiciaire, d'après le but que l'on se propose dans cette honorable carrière; secondement, quelles sont les études et les qualités morales qui la fortifient, ou plutôt qui la constituent; et enfin, avec quel genre de diction et d'expression extérieure elle s'exerce dignement devant les tribunaux.

---

*Du but de l'éloquence judiciaire et des conséquences qui en résultent.*

Le but de l'éloquence judiciaire, c'est la *conviction :* ici, la mission de l'orateur n'est pas en effet de développer ce qui est vraiment utile, comme dans les discours politiques ; elle ne consiste point non plus à présenter ce qui est véritablement honnête, comme dans le genre démonstratif : son objet unique est de montrer ce qui est vrai et juste ; par conséquent, c'est au jugement que doit principalement s'adresser son éloquence : tel est le caractère primitif et fondamental du genre judiciaire.

Et ce n'est pas seulement l'objet que l'on se propose au barreau, qui doit donner aux discours qu'on y prononce, ce caractère dominant. Les convenances locales et extérieures l'indiquent avec autant de force. Si je jette en effet mes regards sur les tribunaux ; qu'y vois-je? Est-ce une multitude susceptible d'être agitée et entraînée par la force des mouvemens passionnés? Non ; mais un petit nombre d'hommes graves, d'un âge mûr, d'une réputation, d'un caractère imposans, et qui sont naturellement en garde contre les impressions d'une éloquence séduisante. Ici, la passion n'est pas aussi facile à émouvoir ; l'orateur de qui on n'attend que l'exposition de la vérité, est écouté avec plus de calme et de surveillance, et il s'exposerait à paraître ridicule et déplacé en affectant un ton de véhémence, qui ne convient qu'en parlant à une multitude.

Et si de ce motif de convenance extérieure, je passe à la nature des sujets qui appartiennent au barreau : qu'y vois-je encore? Est-ce une discussion dans laquelle l'imagination puisse se donner une libre carrière? Non, mais un sujet d'une nature bornée et qui a strictement la loi pour limite ; c'est en quelque sorte l'équerre et le compas à la main que l'orateur doit s'avancer dans son discours, et sa principale affaire est de les appliquer constamment à la discussion des sujets relatifs à la cause qu'il traite.

Enfin, de quoi s'agit-il dans les plaidoyers? C'est d'exposer un fait ou une série de faits d'où doivent découler les conséquences favorables à la cause, ou défavorables à ses adversaires : mais pour exposer des faits, il n'y a qu'un langage, celui de la vérité, base éternelle et irrécusable de la conviction.

Vous voyez déjà, messieurs, toutes les conséquences qui résultent de ces premières notions. Si l'éloquence du barreau ne s'adresse qu'au jugement; si elle n'en veut qu'à la conviction d'un petit nombre d'hommes; si la discussion des sujets qu'elle traite n'est qu'une continuelle application des dispositions de la loi, et si elle ne s'appuie que sur l'évidence des faits, il s'ensuit donc qu'elle est fondamentalement d'une nature bien différente de celle des autres genres, et que ses caractères particuliers sont d'être calme et modérée, concise, claire et liée à des argumens solides.

Je dis, *calme et modérée*. Si l'imagination peut quelquefois s'y permettre quelques écarts, soit pour animer un sujet aride, soit pour suspendre un moment

la fatigue de l'attention ; jamais ces licences ne doivent être employées qu'avec une extrême circonspection : un style trop fleuri et une manière brillante, nuisent souvent plus qu'on ne pense à la conviction. Leur effet ordinaire est de jeter les juges dans une sorte de défiance, en leur faisant soupçonner le manque d'argumens solides.

J'ai ajouté que l'éloquence du barreau devait être *concise*. Qui n'a pas éprouvé quelquefois l'ennui qu'entraîne cette inépuisable verbosité dont on accuse trop généralement les orateurs du barreau ? L'habitude où ils sont de parler et d'écrire rapidement et sans préparation, est la cause évidente de ce défaut. « N'attendez jamais, dit un écrivain moderne (1), ni justesse de pensée, ni finesse d'expression d'un grand parleur, ou d'un harangueur sans préparation. » D'ailleurs, comment faire entrevoir la vérité à travers un entassement de périodes embrouillées et sans fin ? C'est l'éclat d'une lumière au milieu d'un brouillard épais. Quant à vous, messieurs, qui méditez ici sur les caractères de l'éloquence propre au barreau, sachez qu'un style nerveux et correct qui exprime beaucoup en peu de mots, convient toujours mieux devant les tribunaux, qu'un style diffus et lâche : attachez-vous à contracter de bonne heure l'habitude d'une éloquence serrée et concise : une fois obtenue, il vous sera facile de l'appliquer dans tous les cas, même dans ceux où la multiplicité des

(1) *Terrasson*, de la Philosophie applicable à tous les objets de l'esprit et de la raison, page 129, *Paris*, 1754.

affaires exigera de vous un travail rapide; au lieu que si vous vous accoutumiez à un style traînant et surchargé, il ne vous serait plus possible d'employer une éloquence forte et énergique, lors même que vous desireriez faire le plus d'impression et travailler à votre célébrité.

En troisième lieu, la *clarté* est une des conditions rigoureuses de l'éloquence du barreau : quand elle manque dans les autres discours publics, les inconvéniens qui résultent de son défaut n'intéressent que la gloire de l'écrivain qui a la maladresse d'exposer au grand jour son ignorance et son mauvais goût : mais au barreau, les suites d'un style obscur et confus, d'une marche irrégulière et embarrassée, compromettent à-la-fois la réputation de l'orateur, et, ce qui est plus sérieux encore, les droits de l'innocence et de la justice. Au barreau, tout fait une loi à l'avocat d'être méthodique et clair. Soit qu'il ait à établir la question en expliquant le point de la contestation, ce qu'on admet, ce qu'on nie, et où commence entre les deux parties la ligne de démarcation; soit qu'il ait à déterminer l'ordre et l'arrangement des parties qui constituent son plaidoyer; tout dépend absolument du degré de clarté qu'il saura introduire dans son discours. Que sera-ce encore, quand il s'agira de la discussion de ces intérêts compliqués, au milieu desquels il est si important de porter la lumière? Comment opérer alors la conviction, si, par une méthode sûre, l'orateur ne vient à bout de faire sortir la vérité du sein de ces ténèbres, et de la présenter dégagée de tous ses voiles?

Quant à la partie des argumens, la condition de leur *solidité* n'a pas besoin d'être prouvée : c'est l'arme la plus décisive de l'orateur du barreau, et s'il la manie faiblement, ou si ses coups portent à faux, alors tout est perdu pour la conviction, et par conséquent pour le succès de sa cause. Avec quelle éloquence forte et victorieuse, les argumens doivent être distribués dans un plaidoyer ! Avec quels développemens frappans il faut les présenter à l'attention des juges ! Dans les discours du genre démonstratif ou délibératif, les argumens gagnent souvent à être présentés avec une certaine concision, parce qu'ils sont fondés sur des principes universellement reconnus : mais au barreau, où il s'agit souvent d'interpréter ou d'expliquer des points obscurs de la loi, de suppléer par des inductions à son silence, ou d'en tirer des conséquences éloignées, les argumens ne sauraient être ni assez étendus ni assez fortement développés : c'est ici qu'une sorte de diffusion devient en quelque façon nécessaire : c'est ici que l'éloquence des orateurs du barreau moderne acquiert ce grand caractère de force et de transcendance qui l'assimile à l'éloquence des anciens orateurs du barreau d'Athènes et de Rome.

Mais que d'études préliminaires pour suffire aux conditions de l'éloquence judiciaire ! Je ne vous parle point ici, Messieurs, de l'étude des lois et de la jurisprudence qui en forment le fond; vous en suivez, pour la plupart, l'importante filiation dans les *Ecoles de droit*, et je n'ai pas besoin de vous en montrer la nécessité : mais il est une autre sorte d'étude sur laquelle

je veux arrêter votre attention, c'est celle de la *philosophie*, objet qui mérite un développement à part, et auquel je mettrai d'autant plus d'intérêt qu'il en résultera pour vous une conséquence nécessaire, celle de donner à l'éloquence du barreau la sanction de vos vertus.

*De l'alliance de la philosophie avec l'éloquence du barreau, d'où ses rapports avec les qualités morales de l'orateur.*

Lorsque l'éloquence, après avoir exercé long-temps son empire sur les hommes, et élevé des monumens à jamais honorables pour l'esprit humain, fut soumise, chez les Grecs, à des préceptes qui en firent pour la première fois un art, il s'éleva parmi eux une discussion remarquable. Après avoir établi que l'éloquence avait pour but la persuasion, on chercha par quels moyens on pouvait l'opérer : *par une étude profonde de la philosophie*, dirent les philosophes ; *par le secours des règles*, dirent les rhéteurs. Tant que le goût se maintint, le système des philosophes prévalut ; on ne sépara point la science des choses de l'art du style ; les mêmes maîtres donnaient en même temps des préceptes de philosophie et des règles d'éloquence, et de leurs écoles sortirent ces hommes célèbres qui posèrent les bornes de l'art oratoire et en montrèrent la perfection. Mais dès que le goût commença à se corrompre, et qu'on voulut obtenir à peu de frais le titre d'orateur pour arriver plus rapidement aux prérogatives qui en étaient la suite, alors les rhéteurs ouvrirent

leurs écoles; on sépara l'étude de la philosophie de celle de l'éloquence, et toutes les instructions relatives à l'art de la parole se bornèrent aux préceptes de la rhétorique.

La division qui s'établit dès ce moment entre la philosophie et l'éloquence, devint funeste à ces deux sciences; mais surtout à l'art oratoire. La philosophie, en négligeant l'art de se communiquer avec des formes agréables et persuasives, ne présenta plus qu'un corps sec et décharné, et l'éloquence, privée de l'érudition qui la fortifie, n'offrit qu'un corps vide de substance et de force. La première parut comme un fantôme, et la seconde, comme un cadavre. Cette époque fut celle des déclamateurs et des sophistes, dont la grande vogue attésta long-temps la révolution funeste qui s'était faite dans l'éloquence.

Instruits par l'expérience, et dépositaires à leur tour des vrais principes du goût, les orateurs de Rome associèrent l'étude de la philosophie aux exercices de la rhétorique, et alors reparurent ces grands modèles de l'art oratoire qui illustrèrent leur siècle, et rappelèrent les beaux jours des Périclès et des Démosthène: « Pour moi, dit Cicéron, je déclare que si j'ai fait quelques progrès dans mon art, je le dois à la méthode des philosophes. » Mais l'éloquence subit bientôt à Rome le même sort qu'elle avait éprouvé à Athènes: le mauvais goût s'en empara; on la détacha insensiblement de la philosophie, et, semblable à une branche séparée de son tronc, elle se dessécha de nouveau et périt faute de substance.

Long-temps l'éloquence resta dans cet état de faiblesse, ou plutôt de nullité. Long-temps on la fit consister dans de grands mots qui ne signifiaient rien, dans des anthithèses frivoles, des chutes épigrammatiques, dans des ornemens vains et puérils qui couvraient le comble de la misère et de la pauvreté. Nos fastes littéraires font mention des *Cicéroniens,* secte ridicule composée d'hommes qui se croyaient des Cicérons, parce qu'avec les expressions élégantes et les tours harmonieux de l'orateur romain, ils avaient réussi à former un discours dépourvu de sens et de raisonnement? Tout était défiguré par cet appareil pédantesque de mots insignifians, auquel on donnait cependant le beau nom d'éloquence. Le barreau, le théâtre, les chaires sacrées, tous les écrits en étaient infectés. Une abondance fastidieuse de figures outrées, d'allusions puériles, de citations pédantesques, y tenaient lieu de raison, de justesse et de goût.

Que manquait-il à cette éloquence ainsi dégradée et sans force? La philosophie, son antique compagne, et son principal appui : aussi la voyons-nous reprendre quelque vie, à mesure que les connaissances se répandent et sont accueillies. Descartes en apprenant aux hommes à penser, peut être considéré sous ce rapport, comme le restaurateur de la belle éloquence. C'est en effet aux lumières de sa philosophie que nous devons la clarté, la justesse et la précision si nécessaires à l'art oratoire et si négligées avant lui. Dès-lors, l'éloquence se montra en France comme elle s'était montrée à Rome et à Athènes, belle, riche et pleine

de force ; l'esprit philosophique (1) semblable à la sève vivifiante qui étend ses bienfaits sur toutes les parties de la plante qu'elle féconde, répandit son influence sur toutes les branches de la littérature, et l'éloquence française compta des chefs-d'œuvre dans tous les genres, dignes de figurer à côté des plus belles productions de l'antiquité.

D'après ce tableau rapide des progrès et des vicissitudes de l'art oratoire, il résulte, Messieurs, qu'il ne peut y avoir de véritable, de solide éloquence que celle qui a pour appui les connaissances philosophiques. L'époque littéraire où nous vivons, n'a pas sans doute encore ramené ces temps d'ignorance et de mauvais goût, où l'art de la parole ne consistait que dans des déclamations vaines et puériles : mais combien serait rapide la décadence du plus beau des arts, si on ne rappelait pas souvent à ceux qui se proposent d'exercer les fonctions oratoires, avec quelles ressources littéraires, avec quel fonds de connaissances ils doivent s'engager dans cette carrière ! Combien pourrait devenir funeste la pensée trop généralement accueillie que, dès que l'on a suivi dans les colléges un cours de rhétorique, on a tout fait pour l'éloquence, et que sitôt que l'on a appris à couvrir son style de quelques fleurs, on peut se placer au rang des orateurs !

Que celui qui aspire à la perfection de l'éloquence, sache qu'il ne réussira jamais à porter la conviction

(1) On sent que nous entendons ici par *esprit philosophique*, la raison, la justesse et le goût.

dans les esprits, que par cet ordre méthodique qui en facilite les opérations, qui subordonne les principes, qui assigne à chaque idée sa place naturelle, les assortit les unes aux autres, et les enchaîne pour en former un tout régulier dont l'ensemble et l'harmonie répandent la vérité de toutes parts. Mais, pour donner à son discours cette unité, cet ensemble si précieux, il faut avoir tout vu, tout pénétré, tout embrassé; et c'est, dit *Fénélon*, ce qu'un déclamateur, sans la science de la philosophie, ne pourra jamais discerner. En vain sait-on s'exprimer, si on ne sait pas penser; et en vain pense-t-on, si on ne sait pas construire ses pensées en observant l'ordre que la nature et la raison prescrivent. Ce célèbre Athénien qui le premier, porta *la foudre de Jupiter sur sa langue*, ne surpassa, selon le témoignage de Platon, tous les orateurs de son temps, que parce qu'il fut disciple d'Anaxagore. Il avait appris de ce grand philosophe, non-seulement à définir, à diviser, à sentir la liaison des conséquences avec leurs principes, à découvrir les contradictions et les équivoques, mais encore à exciter ou à calmer à propos les différentes passions des hommes. C'est-là le triomphe de l'orateur; c'est aussi tout le sublime de la morale, de cette partie si importante de la philosophie qui présente le spectacle continuel de l'homme à l'homme, et que Socrate estimait comme le plus puissant mobile de l'éloquence.

Et après avoir porté la conviction dans l'esprit par les procédés d'une logique saine et rigoureuse, comment l'orateur viendrait-il en effet à bout d'émouvoir

les cœurs, d'incliner ou de vaincre la volonté, s'il n'avait pas étudié les mœurs des hommes, leurs penchans, leurs intérêts divers, leurs devoirs à l'égard de l'Être-Suprême et envers la société. Comment pourrait-il lutter avec succès contre les passions, s'il n'avait pas combiné ce que peuvent sur l'homme l'empire de l'éducation, de la coutume et des lois, la tyrannie du préjugé, la force de l'habitude et de l'exemple, l'aiguillon de la honte ou des louanges, l'attrait du plaisir, des honneurs et de la réputation? Détail infini qui, comprenant en entier la science de l'homme, demande toute l'âme d'un philosophe et démontre qu'à lui seul appartient la gloire d'être véritablement éloquent.

Mais c'est principalement à l'éloquence du barreau que l'esprit philosophique prête un appui décisif et certain. Comment sans lui, se frayer une route sûre pour arriver à la vérité à travers les ténèbres rassemblées et épaissies par la cupidité et la mauvaise foi? Comment repousser avec succès les sophismes de la chicane, ou en dévoiler l'imposture? Comment démêler sous les apparences de la justice, les combinaisons iniques d'un intérêt vil et odieux? Comment percer les nuages de l'hypocrisie pour arriver au cœur humain et le montrer dans sa hideuse difformité?

Vous donc que le sort destine au ministère de l'éloquence du barreau, attendez que la philosophie vous y conduise à pas lents; attendez qu'elle vous ait démontré que l'art de la parole, devant convaincre avant de persuader, doit tirer sa principale force de l'art du raisonnement; qu'elle vous ait appris à n'avoir que des

idées saines, à ne les exprimer que d'une manière claire, à saisir tous les rapports et tous les contrastes des objets, à connaître et à faire connaître aux autres ce que chaque chose est en elle-même. En continuant d'agir sur vous, elle vous remplira des lumières qui conviennent à l'honorable profession que vous voulez exercer; vous étudierez sous ses yeux les différentes espèces de gouvernemens et de lois, les intérêts des nations, la nature de l'homme et le jeu mobile de ses passions.

Mais il faut en convenir, Messieurs, cette science achetée par de si longs travaux, céderait facilement au souffle contagieux de la corruption, si elle n'était soutenue par des qualités morales capables d'en garantir constamment la bienfaisante application.

Représentez-vous un orateur parfait, mais dont l'âme est remuée par l'intérêt, l'ambition ou la haine; que deviendra l'éloquence entre ses mains? Une arme meurtrière, et d'autant plus dangereuse qu'il saura l'art de la manier avec adresse. Voyez-le broyer à loisir les fausses couleurs dont-il veut enluminer son langage: quel mélange perfide de trahison et de force! Que d'impostures, ou plutôt que de barbarie sous le voile de la bonne-foi!

Pour lui rien n'est sacré: les opinions les plus contraires lui sont égales, pourvu qu'il puisse les rendre probables, suivant le besoin de sa cause; les vices les plus odieux sont excusés, justifiés, ou même annoncés comme des excès de vertu; les attentats de l'orgueil sont transformés en grandeur d'âme, ceux de la ven-

geance en courage, les excès de la prodigalité en libéralité, les fureurs de la colère en expressions de franchise. Pour accabler un adversaire, il le peindra des plus noires couleurs; il agravera ses moindres fautes; il empoisonnera ses plus belles actions: quelquefois il couronnera sa victime avant de l'abattre à ses pieds; il commencera par lui donner des éloges; et après avoir écarté loin de lui tout soupçon de partialité ou de mauvaise foi, il enfoncera à loisir le poignard dans son cœur.

Est-ce là l'éloquence d'une âme pure et pénétrée de la dignité de son ministère? Sont-ce là les véritables ornemens de la plus belle des fonctions? Est-ce là le cortége de la justice et de la vérité? Heureusement le prestige ne dure pas long-temps; la corruption, la ruse et l'imposture percent tôt ou tard, et alors l'homme corrompu reste seul avec le mépris qui le suit.

Vous qui aspirez à la gloire de l'éloquence, voulez-vous acquérir celle qui est à l'épreuve du temps et des occasions, celle qui fera toujours l'impression la plus vive? donnez-lui pour appui toutes les vertus généreuses du cœur humain; faites-vous de bonne heure une habitude des sentimens louables et honnêtes, et travaillez assidûment à perfectionner vos qualités morales. Acquérez surtout ce zèle ardent de la justice, de l'ordre et de la vérité, qui rend inaccessible à tous les ménagemens, à toutes les séductions. Entretenez dans vos cœurs une haine implacable pour l'oppression et un mépris invariable pour la mauvaise foi, la bassesse et la corruption. Ouvrez votre âme aux nobles

sentimens qu'inspire l'amour des lois et de la patrie. Ayez un zèle ardent pour toutes les vues d'utilité publique et une profonde vénération pour tous les grands caractères qui ont bien mérité de l'humanité. A ces dispositions, joignez une grande sensibilité pour les souffrances, les injures et les malheurs de vos semblables; et alors vous aurez le droit de développer au barreau ce qui est véritablement juste; alors vos discours, devenus les organes de la vérité, auront la simplicité, l'énergie, la chaleur et l'imposante dignité qui la caractérisent. Ils s'embelliront moins de l'éclat de votre éloquence que de celui de vos vertus, et tous vos traits porteront, parce qu'on sera persuadé qu'ils viennent d'une main qui n'a jamais tramé de perfidies.

*De la diction et de l'expression extérieure de l'orateur au barreau.*

Je n'ai point l'intention, Messieurs, dans cette dernière partie des conditions de l'éloquence judiciaire, de ramener vos esprits sur les principes de diction qui doivent, en général, diriger un lecteur dans les diverses parties d'un discours oratoire, et que j'ai particulièrement consignés dans la seconde section de mon cours. (*Voy. p.* 116 *et suiv.*) Mon dessein est de me renfermer uniquement dans la position particulière où se trouve un orateur au barreau, et de vous présenter ce que ses rapports avec l'exercice de sa profession et avec les convenances de son ministère lui prescrivent à l'égard de sa diction et de son expression extérieure.

La *mémoire* me paraît être le premier objet que l'orateur du barreau doit particulièrement soigner. Ce n'est point assez pour lui d'apprendre par cœur ce qu'il a composé par écrit, il faut encore qu'il se mette en état de retenir ce que son adversaire pourrait lui objecter; et cette nécessité va si loin qu'il ne lui suffit pas souvent de dire et de répéter les objections; il faut de plus qu'il sache les mettre en la place la plus avantageuse à sa cause: ce qui ne peut s'exécuter que lorsqu'on a long-temps cultivé sa mémoire, et qu'on l'a disposée à subir ces épreuves difficiles.

Mais que d'autres écueils pour la mémoire peu exercée d'un avocat, lorsque, dans la chaleur d'une réfutation qui souvent change de face une affaire, il doit parler sur-le-champ et sans préparation, citer les lois, les arrêts, les ordonnances, les réglemens, en un mot, tout ce qui peut regarder une question de droit! Quel immense recueil d'autorités ne faut-il pas avoir fait pour se préparer à ces sortes de débats! Mais que deviennent ces ressources, quand la mémoire ne peut les fournir et qu'elle laisse l'orateur dans l'impuissance de les produire! Je crois voir un guerrier qui, soudainement attaqué, ne se souviendrait pas qu'il a sous sa main un amas d'armes pour sa défense, et qui succomberait victime de cet oubli fatal.

La mémoire, Messieurs, est sans doute un des dons les plus précieux de la nature; mais c'est celui qui demande le plus à être entretenu et cultivé. Voyez quels sont les caprices, les inégalités de cette étonnante faculté: elle laisse quelquefois échapper les objets les plus récens

et rappelle les plus anciens; elle nous refuse ce que nous lui demandons, et nous l'accorde, quand nous n'y pensons plus; elle s'enfuit et elle revient avec la rapidité de l'éclair. Mais, si cette instabilité de la mémoire arrête souvent et déconcerte ceux qui l'exercent avec le plus de soin et de constance, que sera-ce de ceux qui la laissent dans l'inaction et sans exercice? N'attendez alors de ce ressort ni puissance, ni réaction; il est détendu, et pour jamais peut-être incapable de se rétablir. C'est dans la jeunesse surtout qu'il faut travailler à entretenir et à augmenter cet heureux don de la nature; on le prend alors dans la plénitude de sa force, et l'activité qu'on lui imprime rend désormais faciles les plus grands efforts. Qui de vous n'a pas été étonné quelquefois de la vérité, de la force, des beautés et du brillant de la mémoire de quelques-uns de nos plus célèbres orateurs du barreau? Pensez-vous que cet avantage qui ajoute tant de charmes à leur éloquence, qui les rend si libres dans leurs mouvemens, qui leur laisse tous les moyens de déployer la puissance de l'action extérieure, soit en eux l'ouvrage des instans qu'ils ont consacrés au développement de leur cause? Non, c'est le résultat des précautions de leur jeunesse. De bonne heure, ils ont senti que pour parler avec justesse, avec ordre et avec méthode, il fallait associer leur mémoire à leurs études, et se mettre en état d'énoncer littéralement devant les tribunaux ce qu'ils écriraient avec réflexion et dans le silence du cabinet, pour l'intérêt de leurs cliens. Voilà quels sont les avocats qui peuvent

se promettre d'emporter au barreau les palmes de l'éloquence ; et non ceux qui, par paresse ou par vanité se contentent d'apprendre imparfaitement leur cause, et viennent débiter au barreau des plaidoyers interminables, remplis de redites et de choses inutiles pour les juges et pour leur affaire, où ils se coupent, se troublent et s'embarrassent à chaque instant, et dont les plus fâcheux résultats sont de mettre en danger la cause qu'ils ont plaidée si indiscrètement.

Après les soins qu'un orateur du barreau doit à sa *mémoire*, viennent ceux qu'il doit à la *prononciation*, et ici, Messieurs, la même imprudence qui fait négliger la culture de la première porte un égal préjudice aux avantages de la seconde. Que de jeunes gens ont la prétention de figurer dans la carrière active du barreau, se confiant uniquement dans quelques talens qu'ils ont reçus de la nature, et qui, s'imaginant au surplus qu'il n'y a d'autre éloquence qu'une certaine facilité de parler, regardent les règles et les préceptes qui perfectionnent dans l'art de bien dire comme des entraves qui embarrassent et corrompent les plus heureuses dispositions ! Mais quelles sont les suites de ce système inconsidéré ? L'expérience en fournit les principaux traits ; les voici : arrivé au terme de son ambition, ce jeune homme se présente enfin pour faire ses premiers essais ; il élève la voix, et aussitôt se manifestent les erreurs de son inexpérience dans l'art de porter la parole. Toutes ces dispositions heureuses dont il s'était si maladroitement flatté, toute cette facilité d'élocution sur laquelle il avait fondé ses espé-

rances, s'évanouissent en présence du rôle immense et inconnu dont il s'est chargé. La vue d'un public avec lequel il n'est pas familiarisé, la majesté de l'audience, l'affluence et le silence des auditeurs qui ont tous les yeux fixés sur lui, achèvent de le déconcerter. N'ayant jamais fait l'essai devant un maître des facultés de son organe, ni des justes limites dans lesquelles il faut le contenir devant une assemblée, ou il parle trop haut, et par là il perd insensiblement la voix et devient incapable de la varier; ou il parle trop bas, et il dérobe à ses auditeurs le fruit de leur attention, et il exprime d'un même ton les choses les plus opposées. Sans principes fixes sur la bonne prononciation, ses mots mal articulés se perdent dans une masse de sons confus qui répandent l'obscurité sur tout ce qu'il énonce. Sans dignité dans son débit, il ôte à ses paroles toutes les apparences de la gravité qui convient à son ministère; toujours hors de mesure, il ne sait ni se posséder dans les momens de chaleur, ni conduire sa voix dans les transitions successives de son plaidoyer. Tantôt il parle trop vite, et le désordre, la confusion, marchent à la suite de sa volubilité; tantôt il est trop lent, et il fatigue son auditoire par les symptômes de son embarras. Que dire encore de ses mouvemens, de sa contenance, de toute son expression extérieure? Nul empire sur lui-même, nul accord entre son geste et les choses qu'il énonce, nulle empreinte de gravité sur son visage et dans les poses de sa tête et de son corps. Il a cru que la nature seule et ses prétendues dispositions lui fourniraient toutes les convenances de sa profession,

et au moment de l'épreuve, au moment où il faut concilier tant de moyens oratoires à-la-fois, la nature, ses dispositions, tout le trahit, et il reste livré à toutes les erreurs qui l'exposent au ridicule, en manifestant son ignorance et sa présomption.

Combien est plus sage celui qui, se méfiant des instigations perfides de l'amour-propre, et ne prenant point pour du talent, ni pour des dispositions heureuses, ces vains essais de diction publique, faits le plus souvent devant de mauvais juges, ou devant des flatteurs, songe, avant d'aborder le théâtre de l'éloquence du barreau, à s'y préparer par l'étude et par la pratique de toutes les convenances extérieures qui appartiennent à cette belle profession. Qu'apprendra-t-il, Messieurs, dans cette étude anticipée, si l'instruction en est bien dirigée et bien conduite? Le voici: Que la diction d'un avocat reste toujours imparfaite lorsqu'elle ne va qu'aux oreilles, et si les juges l'entendent sans en sentir la force, et sans en recevoir dans l'esprit les caractères formels et les images les plus vives.

Qu'une prononciation juste, correcte et soignée donne un ascendant et une grâce puissante à un plaidoyer; qu'un discours faible, mais bien prononcé, fait toujours plus d'effet, et paraît plus beau qu'un autre, quoiqu'excellent, qui n'est pas soutenu par une belle prononciation; que tout homme qui parle en public, et qui n'a pas le don d'une juste élocution, défigure par ses expressions tout ce qu'il dit, et qu'un discours, quelque parfait qu'il soit, s'avilit dans sa bouche, se dégrade et perd toute sa beauté.

Qu'il faut, autant pour sa réputation, que pour l'intérêt de ses cliens, qu'un avocat apprenne l'art de porter dignement la parole, et qu'il ne doit point se présenter au barreau dépourvu de moyens oratoires, parce que les premières impressions ont une influence souvent décisive sur l'opinion, et qu'il n'y a ni considération à attendre, ni causes à espérer, pour celui qui, dans ses premiers essais, a publiquement manifesté son insuffisance pour la condition extérieure la plus imposante et la plus utile de sa profession.

Voilà, Messieurs, les principes qu'il y recueillera; et si l'instruction s'étend jusqu'aux règles de détail, il y apprendra comment et avec quelles bienséances un orateur du barreau doit conduire son débit, et de quelle manière il doit lui associer le langage de l'action extérieure.

Il saura qu'avant tout, et pour donner à sa voix et à son action le ton général qui convient aux discours du barreau, l'avocat doit être fortement pénétré de la dignité de son caractère, de la gravité de ses fonctions, de l'importance de ses desseins, de la majesté des tribunaux, et du respect qu'il doit aux dépositaires de la justice; parce que, dans sa carrière comme dans toutes les autres, il lui serait impossible de s'identifier exactement avec le caractère de sa profession, s'il n'en connaissait pas les lois ou s'il n'avait pas suffisamment réfléchi sur les bienséances qu'il impose.

Dès-lors il restera bien convaincu qu'un avocat au barreau ne doit jamais abandonner les tons de la décence et de la modestie, joints à ceux de l'autorité et

de la gravité qui sont dans l'essence de son ministère.

Qu'il doit toujours mesurer son action à la qualité du sujet qu'il traite ; c'est-à-dire parler avec élévation et avec majesté dans les grandes causes, et d'un ton plus simple et plus uni dans les affaires moins importantes.

Qu'en plaidant, il ne faut employer ni des tons trop hauts, ni trop bas ; mais se renfermer dans un juste milieu, de manière cependant que la voix soit toujours proportionnée à l'étendue du lieu, à la nature de l'affaire et aux forces de l'orateur.

Qu'il faut éviter de se mettre hors d'haleine en commençant, ce qui serait comme un pilote qui échouerait et briserait son vaisseau en sortant du port ; mais prendre d'abord un ton modéré et s'élever ensuite par degrés jusqu'aux tons convenables à la cause que l'on défend.

Que la prononciation doit toujours être claire, nette, pleine, flexible, gracieuse et soutenue, afin que, ne laissant rien échapper à l'oreille des auditeurs, elle fixe et réveille leur attention.

Que pour conserver à la diction la grâce et la force qui lui sont nécessaires, l'orateur, jusque dans les morceaux les plus véhémens de son plaidoyer, doit toujours s'écouter et se posséder, se gardant à-la-fois, ou de faire des pauses trop longues, ce qui détruirait l'enchaînement de ses pensées ; ou de parler trop vite, ce qui jetterait de la confusion dans son discours ; ou de s'énoncer trop lentement, ce qui refroidirait son action ou en empêcherait l'effet.

Qu'en plaidant, l'avocat doit toujours tenir sa tête droite et dans son état naturel, sans la trop l'élever ni trop la pencher; évitant néanmoins ou de la fixer dans un trop grand état d'immobilité, ou de l'abandonner à une continuelle agitation; mais la portant avec décence et réserve, tantôt à droite et tantôt à gauche, et dirigeant principalement ses regards sur les juges, qui sont les seuls auxquels il a affaire.

Que toute contorsion, soit de la tête, du visage, des yeux, de la bouche ou du corps, doit être bannie de l'action convenable au barreau; que le geste de l'orateur, toujours noble et naturel, doit suivre le sens de son discours plus encore que celui de ses paroles; que la chaleur, qu'il est quelquefois nécessaire d'employer pour exciter les passions des juges, doit être toujours contenue dans les bornes de la modération et de la décence; que jamais l'avocat ne doit chercher à faire rire ses auditeurs, et que si cela arrive quelquefois par la nature des circonstances, il doit toujours garder le sérieux qui convient au respect qui est dû la justice et à celui qu'il se doit à lui-même; et qu'enfin le ministère du barreau n'a et ne peut avoir d'autres bases que la gravité, la dignité, et que c'est entièrement le méconnaître et le dénaturer, que de le soumettre à d'autres principes et d'en faire l'instrument du caprice, de la déraison, de l'ignorance ou d'un amour-propre désordonné.

Mais c'est surtout en lisant les modèles de l'éloquence judiciaire que vous vous convaincrez, Messieurs, de la vérité de ces principes. Nous n'irons pas

les chercher, ces modèles, parmi les anciens : quelqu'imposans que soient les noms des orateurs du barreau de Rome, des *Marc-Antoine*, des *Crassus*, des *Sulpitius*, des *Cotta*, des *Hortensius*, et par-dessus tous, celui de *Cicéron*; nous ne trouverions pas dans les ouvrages de ces hommes célèbres le caractère exact de l'éloquence propre à notre barreau. Chez nous les particuliers ne sont point accusateurs; il n'y a point d'affaires contentieuses portées au tribunal du peuple. De nouvelles mœurs ont amené de nouvelles formes d'éloquence judiciaire; et sous ce rapport peut-être notre barreau ne s'est pas moins rendu célèbre que celui de Rome.

*Le Maitre* fut un des premiers qui préparèrent l'éclat où il devait parvenir; il fut pour l'éloquence judiciaire ce que furent pour l'éloquence dramatique *Mairet* et *Rotrou*; c'est-à-dire que, comme eux, il vint dans un temps où le goût n'était pas formé, et où il ne put faire résulter de ses moyens que des effets conformes à l'état où se trouvait alors l'esprit de sa nation. Cependant on trouve du feu, de l'énergie, et par fois de la bonne éloquence dans ses plaidoyers. *Patru*, qui vint après lui, écrivit avec plus de goût; il mit dans ses ouvrages de la clarté et de la méthode: économe de citations, il s'occupa beaucoup plus à raisonner qu'à étaler une érudition qui étouffe les grands mouvemens. Sonore, nombreux, correct, *Lenormand* montra de l'élévation, de la justesse dans l'esprit, des lumières, et un fonds admirable de raison qui allait jusqu'à lui faire deviner la loi, lorsqu'elle

fuyait de sa mémoire. Il fut l'oracle du public; et la confiance qu'inspirait sa probité fut si grande, que les deux parties s'en rapportaient souvent à sa décision : cet éloge fait autant d'honneur à ses vertus qu'à ses talens. Sous la plume de *Cochin*, les beautés du genre judiciaire se multiplièrent et frappèrent d'étonnement tous les esprits. Né avec une imagination féconde, active et brillante, il emprunte des figures la pompe éclatante, des images la vivacité et la force, du langage la dignité et les fleurs, des pensées la solidité. Dès qu'il trouve une preuve triomphante, il s'y attache de manière à la présenter sous toutes les faces, à la tourner et à la retourner, mais toujours sans satiété, parce qu'il la peint sous des points de vue toujours nouveaux et toujours gracieux, effets de sa fécondité qui seraient un défaut dans tout autre genre, et qui, dans l'éloquence du barreau, ne font qu'ajouter à sa force et à son ascendant. Enfin parut *D'Aguesseau* qui sera vraisemblablement jugé par la postérité l'égal de Cicéron. Où trouver en effet un style plus noble, plus harmonieux, plus vif et plus orné que celui de ce grand magistrat; où trouver un écrivain qui discerne avec plus de vérité, qui raisonne avec plus de justesse, qui applique avec plus de sagacité, qui pèse avec plus d'exactitude, qui soit en un mot plus abondant, plus clair, plus convaincant et plus persuasif que D'Aguesseau? Je vois votre empressement, Messieurs; voici le recueil de ses discours; nous nous y arrêterons jusqu'à ce que nous en ayons épuisé la lecture. Je ne vois rien de plus beau à vous offrir

pour vous donner l'idée du caractère du barreau français, et pour vous former en même temps à la diction qui convient au genre judiciaire. Quand on trouve tant de gravité et de dignité, tant d'ordre, de force et de justesse dans l'expression écrite d'un auteur, il est impossible de ne pas empreindre l'expression orale, de ces mêmes principes : et, sous ce rapport, je le répète, nul écrivain ne me paraît plus propre à produire cet effet sur ses lecteurs que D'Aguesseau.

Ce n'est pas qu'en avançant vers nos temps modernes, nous ne trouvions encore des modèles dignes d'arrêter notre attention. Il me suffira pour cela de vous rappeler les noms des *Servan*, des *Lachalotais*, des *Linguet*, des *Elie-Beaumont*, des *Gerbier*, des *Beaumarchais*, des *Déprémenil*, des *Bergasse*, des *Lally-Tolendal*; et de tant d'autres dont le barreau français présente la liste si honorable. Dans l'impuissance de parcourir tous ces modèles, nous prendrons les fragmens les plus importans de leurs ouvrages, et c'est ainsi que nous terminerons une leçon à laquelle j'ai cru devoir mettre un intérêt particulier par l'analogie qu'elle présente avec les études de la plupart d'entre vous, et avec la carrière qui est le but de vos travaux.

*Nota.* Six séances, au moins, devront être consacrées à ces lectures.

---

# QUATORZIÈME LEÇON.

*De la lecture des ouvrages de poésie.*

L'importance du sujet que nous allons traiter dans cette leçon et les suivantes, m'engage, Messieurs, à faire précéder l'examen de ses différentes parties, de quelques notions préliminaires que je regarde comme indispensables pour celui qui veut lire avec intérêt, et surtout avec connaissance de cause, les ouvrages de poésie. Je présenterai d'abord quelques idées sur la poésie; je passerai ensuite aux principes généraux de lecture qui sont applicables à tous les genres qu'elle embrasse, et enfin aux règles particulières de diction qui conviennent aux différentes sortes de compositions poétiques.

*De la poésie en général.*

Quel est donc ce charme qui attache presque tous les hommes à la poésie, et qui rend son langage si supérieur à tous les autres? C'est que la poésie, peinture animée et parlante, ne rappelle pas seulement son objet à l'esprit, comme l'éloquence et l'histoire, mais qu'elle le représente à l'imagination avec ses traits et ses couleurs; elle seule pénètre au fond de l'âme, et en expose à nos yeux les replis : ni les douces gradations du sentiment, ni les violens accès de la passion ne lui échappent. Le degré d'élévation et de sensibilité, d'énergie et de ressort, de chaleur et d'activité, qui varie et

distingue les caractères à l'infini; toutes ces qualités, et celles qui leur sont opposées, dépendent également de la poésie. La même vertu, le même vice a mille nuances dans la nature; la poésie a mille couleurs pour distinguer toutes ces nuances. C'est peu d'être variée, et aussi féconde que la nature même, la poésie compose des âmes, comme la peinture imagine des corps: c'est un assemblage de traits pris çà et là de différens modèles, et dont l'accord fait la vraisemblance. Les personnages ainsi formés, elle les oppose et les met en action; action plus vive et plus touchante que la peinture ne peut l'exprimer; action variée dans son unité, soutenue dans sa durée, et sans cesse animée dans ses progrès par des obstacles et des combats.

La musique a donné naissance à la poésie, et ces deux arts datent des époques les plus reculées de l'antiquité. Les accens de la joie, de l'amour et de la douleur furent sans doute les premiers traits que la musique se proposa de peindre; l'oreille lui demanda l'harmonie, la mesure et le mouvement: la musique obéit à l'oreille; d'où la *mélopée*. Pour donner à la musique plus d'expression et de vérité, on voulut y adapter les sons donnés par la nature, c'est-à-dire, parler en chantant; mais la musique avait une mesure et un mouvement réglés; elle exigea donc des mots adaptés aux mêmes nombres; d'où l'art de faire des vers.

L'histoire des progrès de la versification, des causes qui l'ont séparée de la musique, et des caractères qu'elle a pris chez les différens peuples de la terre,

trouvera sa place dans le traité de *prosodie* qui fait partie du volume supplémentaire que je joins à celui-ci. Qu'il nous suffise pour le moment de lire le passage de l'*Art Poëtique* de Boileau, où cet illustre poète trace en quelques lignes l'histoire si vraie de notre poésie, de ses vicissitudes et de ses progrès.

Durant les premiers ans du Parnasse français,
Le caprice tout seul faisait toutes les lois (1),
La rime, au bout des mots assemblés sans mesure,
Tenait lieu d'ornemens, de nombre et de césure.
Villon sut le premier, dans ces siècles grossiers,
Débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers.
Marot, bientôt après, fit fleurir les ballades,
Tourna des triolets, rima des mascarades,
A des refrains réglés asservit les rondeaux,
Et montra pour rimer des chemins tout nouveaux.
Ronsard qui le suivit, par une autre méthode,
Réglant tout, brouilla tout, fit un art à sa mode,
Et toutefois long-temps eut un heureux destin.
Mais sa muse, en français, parlant grec et latin,
Vit dans l'âge suivant, par un retour grotesque,
Tomber de ses grands mots le faste pédantesque;
Ce poète orgueilleux trébuché de si haut
Rendit plus retenus Desportes et Bertaut.
Enfin, Malherbe vint, et le premier en France,
Fit sentir dans les vers une juste cadence;
D'un mot mis à sa place enseigna le pouvoir,
Et réduisit la Muse aux règles du devoir.
Par ce sage écrivain la langue réparée
N'offrit plus rien de rude à l'oreille épurée.

(1) L'ancienne prononciation autorisait cette rime.

Les stances avec grâce apprirent à tomber ;
Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.
Tout reconnut ses lois, et ce guide fidèle
Aux auteurs de ce temps sert encor de modèle.

ART POÉTIQUE, chap. 1.

*Des principes généraux de lecture qui sont applicables à tous les genres de poésie.*

Rien n'est plus difficile, aux yeux de quelques personnes, que la lecture soutenue de la poésie. J'ai connu des hommes très instruits, qui avouaient franchement leur insuffisance pour cette sorte d'exercice, et qui n'osaient se hasarder dans une lecture à haute voix de quelque composition poétique. Cette répugnance du moins attestait leur modestie, et je l'aime bien mieux que la suffisance de beaucoup d'autres qui, dépourvus de tous les principes qui doivent régler la lecture de la poésie, osent se charger de faire passer à nos oreilles les charmes et l'harmonie de ce beau langage.

Essayez, si vous le pouvez, de soutenir la lecture de ces hommes avantageux. Voyez-les s'avancer au milieu des vers harmonieux de *Racine* et de *Voltaire*, frappant servilement chaque rime, s'arrêtant à chaque hémistiche, scandant numériquement les syllabes de chaque vers, et croyant avoir lu de la poésie, parce qu'ils ont rendu sensibles à l'oreille des auditeurs ces formes matérielles de la versification. Voyez-les sacrifier à cette prononciation symétrique et pédantesque, ce qu'il y a de réel et de vraiment beau dans la poésie,

la pensée, les sentimens, les images; entendez comme ils effleurent à peine les cadences marquées par l'imitation; comme ils alourdissent celles qui sont légères et pressées; comme ils courent sur des cadences graves; comme ils flétrissent les cadences gracieuses et douces. Suivez-les dans leur marche incertaine et embarrassée, au milieu des belles inversions poétiques; dans leur diction monotone et languissante, au milieu des métaphores brillantes et des fictions ingénieuses qui font le charme et la richesse de la poésie; dans toute la conduite en un mot de leur lecture que, par dessus tout, ils rendent quelquefois si intolérable par des fautes de prononciation, sans exemple comme sans excuse.

Telle est, j'ose le dire, l'espèce de lecture à laquelle on forme les jeunes-gens dans la plupart des colléges et des institutions publiques. Pleins de l'idée, fondamentalement vraie, que la lecture de la poésie se fait reconnaître à une marche et à une prononciation particulières, les maîtres, dans leurs exercices classiques, croient devoir exprimer ces convenances par les tons les plus guindés, les plus emphatiques, et par l'observation orale la plus scrupuleuse des formes de la versification. J'en ai assez vu à cet égard pour en parler, et je puis assurer que rien n'est en général plus maltraité dans les écoles publiques, que cette partie de l'éducation. Il est vrai qu'elle tient peu de place dans les exercices de ces écoles, et qu'on y met très peu d'intérêt; car, qu'est-ce que bien lire des vers français?... Mais enfin la manière dont elle y est traitée suffit, par le seul empire de l'exemple, pour imprimer

aux jeunes-gens des habitudes dont ils portent les chaînes toute leur vie : et delà vient qu'il y a réellement si peu de bons lecteurs de poésie, que les compositions de ce genre perdent si fort de leur intérêt et de leur charme dans les lectures publiques qui en sont faites, qu'au théâtre même, il y a si peu d'acteurs qui disent bien des vers.

J'ai posé, Messieurs, dans le cours de mes leçons, beaucoup de principes sur l'art de lire à haute voix, qui se rapportent à la poésie aussi bien qu'à la prose. Je n'ai donc à vous entretenir ici que des conditions de lecture qui sont prises dans l'essence même de la poésie. Or, ces conditions, je les réduis à la solution des trois questions suivantes : premièrement, quelles sont les lois de prononciation qui doivent particulièrement intervenir dans la lecture soutenue de la poésie? Secondement, quelle doit être l'influence de la rime dans cette lecture? Et enfin quels sont les nombres et les repos qui sont de rigueur dans la lecture des ouvrages poétiques ?

## I.

### *Des lois de prononciation qui doivent particulièrement intervenir dans la lecture soutenue de la poésie.*

« C'est une chose bizarre, dit l'abbé Lallemant, et « particulière surtout à la langue française, que la « plupart des mots ont deux différentes prononcia- « tions : l'une pour la prose commune et pour le

« discours ordinaire, et l'autre pour les vers; et c'est « ce qui est cause que peu de personnes savent bien « lire des vers, faute de savoir cette différence de « prononciation. »

Pour se faire une idée, Messieurs, des raisons de cette différence, et par conséquent des conditions particulières de prononciation qui doivent s'adapter à toute lecture de poésie, il faut se mettre en présence du poète au moment où il s'occupe à construire son rythme, et le suivre dans ses opérations. Que fait-il? au milieu des matériaux immenses que lui offre sa langue, prend-il indifféremment ceux qui pourraient après tout lui rendre sa pensée? Non; il les choisit, et il cherche, d'après les lois de son art, s'ils sont matériellement propres à remplir l'espace qu'il leur destine. Les uns ne peuvent s'assortir qu'en introduisant dans son vers un *hiatus*, fléau redoutable de toute poésie; et il les rejette. D'autres ne peuvent concourir à l'harmonie de sa composition qu'en se liant, qu'en se confondant en quelque sorte, et il les classe dans son rythme avec cette condition; bien entendu qu'elle devra toujours être sentie et régulièrement exécutée dans la prononciation. Ce n'est pas tout: comme il veut que les mots peignent sa pensée, ses images avec leurs diverses modifications, il choisit ceux dont la valeur prosodique, dont les sons plus ou moins larges, plus ou moins accentués, peuvent se combiner le plus justement avec elles, et les réfléchir le plus exactement à l'esprit et à l'oreille: en un mot, il est peintre, et il ne lui faut que des traits et des

couleurs propres à représenter son sujet. Tel est le poète au moment où il donne à sa langue la noble destination qui convient à ses desseins, et qu'il la transforme en langue poétique.

Mais, je vous le demande, Messieurs, que devient cette attention du poète; que deviennent ses soins et ses efforts, lorsqu'un lecteur qui ne connaît ni la loi de la liaison des mots, ni celle de leur prosodie, se rend l'organe et l'interprète de ses compositions; lorsqu'il flétrit ses vers par des hiatus qui révoltent l'oreille autant qu'ils la déchirent; lorsqu'il dit : *la ardiesse, la aine*, pour *la | hardiesse, la | haine;* lorsqu'il anéantit toute l'harmonie des sons, en faisant longues des syllabes brèves, ou brèves des syllabes longues; lorsqu'il tronque ou allonge les mots sans règle ni mesure; lorsqu'il renverse, en un mot, par sa détestable prononciation, tout le système de versification qui a coûté au poète tant de peine et tant de veilles?

Il faut donc, Messieurs, et ceci est une loi de rigueur, que toute personne qui veut lire ou réciter des vers en public, connaisse d'abord les règles de prononciation qui ont servi de base à la construction de leur rythme. C'est une condition sur laquelle tout poète a dû compter, et le tromper dans son attente, c'est le barbariser en quelque sorte et l'anéantir. Or, ces règles, je le répète, sont celles de la juste liaison des mots et de leur prosodie; objets importans que vous trouverez entièrement développés dans les deux traités qui sont destinés à servir de supplément à ce

cours, et dont vous êtes à portée de sentir maintenant toute l'utilité.

Un autre objet d'attention et de soin dans la lecture de la poésie, c'est la manière de prononcer les diphthongues si fréquemment employées dans nos vers. Tous le monde sait que les poètes ont le privilège de décomposer beaucoup de ces diphthongues grammaticalement monosyllabiques, et d'en faire deux pieds pour la mesure du vers. Faut-il, dans la lecture des ouvrages de poésie, prononcer ces diphthongues conformément à leur division métrique; ou bien faut-il leur conserver leur caractère grammatical et les prononcer sans faire sentir la coupure qu'elles ont dans cette position? Cette question n'est point du tout oiseuse; elle est fondée sur l'opinion où sont bien des gens que, par respect pour les vers, et pour marquer leur rithme, il faut conformer la prononciation à leur mesure syllabique. Je me souviens que, donnant un jour une leçon de lecture à haute voix à une jeune demoiselle, un grammairien très connu qui attendait son tour pour donner la sienne, se montra vivement offensé de ce que je faisais prononcer à mon élève la dernière syllabe du mot *ambition* qui terminait un vers, comme une diphthongue monosyllabique, *am-bi-tion*, et sans égard à sa division métrique en deux syllabes. Il prétendait, et c'était avec une assurance qui ne me permit point de répliquer, qu'il fallait prononcer dans ce cas *ambi-ti-on*. Voici la réponse que je lui aurais adressée, si la transcendance de son opinion m'eût fait espérer une discussion tranquille.

En général, il n'y a qu'une manière d'énoncer les mots dont le caractère grammatical est fixé, et dont la prononciation est admise, reconnue et consacrée. De ce principe incontestable découle nécessairement celui qui interdit au lecteur de violer la prononciation monosyllabique des diphthongues dont la poésie renverse le caractère grammatical. Ce renversement peut être bon pour le poète qui a besoin de trouver quelque allégement sous le poids des chaînes qu'il s'impose, et dans la facture difficile de son vers; mais il doit être indifférent au lecteur, qui a bien d'autres devoirs à remplir. Le plus important pour lui, c'est d'avoir une prononciation facile, juste, régulière et conforme aux lois de la langue qu'il parle. Je ne connais rien qui sente plus le pédantisme et la gêne, que la prononciation dissyllabique des diphthongues auriculaires; elle est insupportable à l'oreille. Personne n'a besoin d'être averti que le poète en a fait deux syllabes; tout le monde le sait : mais toutes les oreilles justes ont besoin d'une prononciation coulante, correcte et pure. Ce respect servile que l'on veut avoir dans ce cas pour la mesure des vers, nuit singulièrement d'ailleurs au charme des vers eux-mêmes : il leur donne de la roideur et un traînement d'articulations qui attaque leur mélodie. Ce n'est point ainsi que les comédiens instruits les récitent au théâtre. On y sifflerait l'acteur qui dirait de cette manière ces vers de *Britannicus* :

Je ne m'étais chargé dans cette occa-si-on
Que d'excuser César d'une seule ac-ti-on.

Où l'on voit que la finale *ion* forme deux pieds ou syllabes, en dépit du principe grammatical qui en fait une diphthongue monosyllabique. Pure licence encore une fois, dont on est convenu de se contenter, que l'on passe aux poètes, mais que l'on ne passerait pas au lecteur dont les devoirs posent sur d'autres principes, et sont toujours les mêmes, quel que soit l'objet de sa lecture.

## II.

*Quelle doit être l'influence de la rime dans la lecture de la poésie.*

Cette question, que je traite ailleurs sous des rapports très étendus (*Voy.* ma Prosodie), se réduit, relativement au sujet dont il s'agit ici, à ces termes: Faut-il qu'en récitant des vers, le lecteur, esclave comme le poète de la rime, s'attache à la faire sentir par des repos, et lui sacrifie l'unité de la pensée? ou bien faut-il que, sous la chaîne et dans les entraves de la versification, la pensée conserve la même liberté que dans la prose, et qu'on lise les vers sans s'arrêter, ni fléchir la voix qu'aux endroits où le sens s'arrête et se coupe?

Si j'interroge les partisans de la première méthode, leurs raisons, sans m'entraîner, me paraissent, jusqu'à un certain point, spécieuses. Pourquoi, disent-ils, faire une loi aux poètes de la rime, si dans la déclamation vous la faites absolument disparaître, et si, par un débit qui assimile presque la lecture de la poé-

sic à celle de la prose, vous rendez nulle une des conditions les plus formelles de la versification, et qui la constitue essentiellement ?

A cela, il est facile de répondre que l'agrément de la rime, si toutefois c'est un agrément, n'est point à comparer avec le charme du nombre et de l'harmonie, qui constituent bien plus réellement l'essence de la poésie, et qu'il s'agit surtout de faire sentir dans la lecture des ouvrages des poètes. Une syllabe, terminée par un certain son, n'est point une beauté par elle-même : ce n'est tout au plus qu'une beauté de rapport, qui consiste dans une uniformité de désinence entre le dernier mot d'un vers et le dernier mot du vers réciproque. On n'entrevoit même cette beauté qui passe si vite, qu'au bout de deux vers, et après avoir entendu le mot du second vers qui rime au premier. Le nombre et l'harmonie, au contraire, sont une beauté qui brille toujours, et c'est celle qu'il ne faut jamais cesser de montrer à l'esprit des auditeurs. La coupe de la pensée, à l'endroit où tombe la rime, détruirait le plus souvent la marche ferme et vigoureuse des idées : c'est pourquoi, dans la lecture de la poésie, comme dans celle de la prose, la pensée doit conserver toute sa liberté; soit qu'elle s'étende ou qu'elle se resserre, soit qu'elle se coupe également ou inégalement par les périodes, les membres, les incises, l'énonciation doit en être partout juste, libre, pleine et entière : nulle part elle ne doit se ressentir de la contrainte ni de la dureté des chaînes de la versification; il faut lire les vers sans s'arrêter, ni fléchir la voix qu'aux endroits

où le sens s'arrête, se coupe et demande l'inflexion, comme dans cet exemple que je transcris sous la forme de la prose, et avec les coupures et les liaisons qu'il comporte, pour en marquer davantage la lecture.

Reine! | l'excès des maux-où la France est livrée, est d'autant plus affreux que leur source est sacrée |. C'est la religion, dont le zèle-inhumain met à tous les Français les armes à la main |. Je ne décide point-entre Genève et Rome |. De quelque nom divin que leur parti les nomme, j'ai vu de tous côtés la fourbe et la fureur, et si la perfidie-est fille de l'erreur |, si, dans les différends-où l'Europe se plonge, la trahison, le meurtre-est le sceau du mensonge |, l'un et l'autre parti cruel également, ainsi que dans le crime-est dans l'aveuglement |. Pour moi qui, de l'état-embrassant la défense, laissai toujours aux cieux le soin de leur vengeance, on ne m'a jamais vu, surpassant mon pouvoir, d'une indiscrète main profaner l'encensoir | et périsse à jamais l'affreuse politique qui prétend sur les cœurs-un pouvoir despotique, qui veut le fer en main convertir les mortels, qui du sang hérétique-arrose les autels, et suivant un faux zèle-ou l'intérêt pour guide, ne sert un Dieu de paix que par des homicides |! Plût à ce Dieu puissant dont je cherche la loi, que la cour des Valois-eût pensé comme moi |! Mais l'un et l'autre Guïse-ont eu moins de scrupule |. Ces chefs ambitieux d'un peuple trop crédule, couvrant leurs intérêts de l'intérêt des cieux-ont conduit dans le piége-un peuple furieux, ont armé contre moi sa piété cruelle |. J'ai vu nos citoyens s'égorger-avec zèle-et la flamme à

la main, courir dans les combats, pour de vains argumens qu'ils ne comprenaient pas.

Vous connaissez le peuple-et savez ce qu'il ose quand, du ciel outragé, pensant venger la cause, les yeux ceints du bandeau de la religion, il a rompu le frein de la soumission |. Vous le savez, madame-et votre prévoyance-étouffa dès long-temps ce mal en sa naissance |. L'orage en vos états-à peine était formé, vos soins l'avaient prévu, vos vertus l'ont calmé |. Vous régnez |; Londre est libre-et vos lois florissantes.

VOLT. *Henriade, ch.* 2.

## III.

*Quels sont les nombres et les repos qui sont de rigueur dans la lecture de la poésie?*

Le père *Rapin*, souvent très judicieux dans ses observations sur le mécanisme de notre poésie; mais quelquefois inattentif et borné dans ses vues, s'élève avec force contre l'inconvénient du repos après le premier hémistiche de nos grands vers : « La monotonie « de notre vers alexandrin, dit-il, qui ne peut souf- « frir aucune différence, ni aucune diversité de nom- « bre, me paraît un grand faible dans notre poésie « française; et, à moins que de soutenir la force de « ses vers, ou par de grands sujets, ou par un génie « extraordinaire, on devient fort ennuyeux dans des « pièces de longue haleine ».

Qu'est-ce que cela prouve? Qu'on lisait les vers du temps du père Rapin et dans les colléges dont il dirigeait les exercices, comme beaucoup de personnes, soit par tradition, soit par ignorance, les lisent encore; c'est-à-dire en les scandant et en s'arrêtant toujours au repos de la sixième syllabe, sans aucun égard au sens des pensées, ni à leur enchaînement logique. J'avoue que que cela devait en effet paraître au père Rapin bien ennuyeux et bien insupportable. Mais son jugement, en faisant retomber sur la structure de nos vers, la manière vicieuse dont il les lisait sans doute lui-même, me paraît entièrement faux; car si l'on y prend garde, on verra que le repos du premier hémistiche est souvent, et très souvent, l'endroit où l'on doit s'arrêter le moins, et qu'il y a un grand nombre d'autres repos dont la dissémination tantôt à la première, à la deuxième ou à la troisième syllabe du vers, tantôt à la huitième et à la neuvième même, peut rompre l'uniformité du grand repos après la sixième, quand il est commandé par la coupe du sens, et jeter la plus grande variété dans les nombres de la poésie.

Prenons au hasard quelques exemples de ces nombres qu'un lecteur doit savoir reconnaître et qu'il doit toujours observer dans sa lecture.

Oui| je viens dans son temple-adorer l'Eternel;
Je viens| selon l'usage-antique et solennel.

ATHALIE.

L'un | peut tracer en vers-une amoureuse flamme
L'autre| d'un trait plaisant-aiguiser l'épigramme.

BOIL.

Dans ces quatre vers, il n'y a point de repos après le premier hémistiche; mais en compensation, il y en a un dans les deux premiers, après la première syllabe, et un autre, dans les suivans, après la seconde.

Tout | s'il est généreux | lui prescrit cette loi,
Mais tout | s'il est ingrat | lui parle contre moi.

BRITANNICUS.

Ici, les repos à l'hémistiche, sont de rigueur; mais indépendamment, il y en a un dans le premier vers, après la première syllabe, et un autre dans le second, après la deuxième.

Repos à la troisième syllabe :

Que toujours | le bon sens s'accorde avec la rime.

BOIL.

A la quatrième :

Honteux d'avoir poussé tant de vœux superflus,
Vous l'abhorriez | enfin, vous ne m'en parliez plus.

RAC.

A la neuvième :

Dès que je prends la plume, Apollon éperdu
Semble me dire, arrête insensé! | que fais-tu?

BOIL.

Hélas! quel est le prix des vertus? | la souffrance.

L'abbé *Delille* est un de nos poètes qui a su le mieux rompre l'uniformité du vers alexandrin, en transportant à son gré les nombres, et en forçant le lecteur à suivre sa pensée à travers des tirades entières.

Vous marchez | l'horizon vous obéit | la terre
S'élève ou redescend, etc.

A leur terrible aspect, je tremble | et de leur cime
L'imagination me suspend sur l'abîme.

L'univers ébranlé s'épouvante | le Dieu
D'un bras étincelant dardant un trait de feu, etc.

Enfin, le repos à l'hémistiche entre si peu dans les conditions d'une bonne lecture de poésie, que lorsqu'on est forcé de l'observer dans une longue suite de vers, les plus grandes beautés en souffrent et deviennent en quelque sorte fastidieuses; et c'est là peut-être la raison pour laquelle le récit de Théramène, dans la *Phèdre* de Racine, où il y a de si beaux vers, mais où le lecteur est presque toujours obligé de s'arrêter au repos de la sixième syllabe, paraît aux yeux de bien des gens monotone et compassé.

Je terminerai, Messieurs, cette Leçon par quelques fragmens du poème de *François de Neufchâteau*, qui renferme, avec la satire la plus ingénieuse des mauvais lecteurs, les Leçons les plus importantes sur *la manière de lire les vers.*

Arrête, sot lecteur, dont la triste manie
Détruit de nos accords la savante harmonie;
Arrête, par pitié; quel funeste travers,
En dépit d'Apollon te fait lire des vers?
Ah! si ta voix ingrate, ou languit, ou détonne,
Ou traîne avec lenteur son fausset monotone;

Si, du feu du génie en nos vers allumé,
N'étincelle jamais ton œil inanimé;
Si ta lecture enfin, dolente psalmodie,
Ne dit rien, ne peint rien à mon âme engourdie,
Cesse, ou laisse-moi fuir: ton regard abattu,
Du regard de Méduse a la triste vertu.
L'auditeur qu'ont glacé tes sons et ta présence,
Croit subir le supplice inventé par Mézence:
C'est un vivant, qu'on lie au cadavre d'un mort:
Attentif à ta voix, Phébus même s'endort:
Sa défaillante main laisse tomber sa lyre.

C'est peu d'aimer les vers, il faut les savoir lire;
Il faut avoir appris cet art mélodieux,
De parler dignement le langage des dieux;
Cet art, qui, par les tons des phrases cadencées,
Donne de l'harmonie et du nombre aux pensées;
Cet art de déclamer, dont le charme vainqueur
Assujétit l'oreille et subjugue le cœur.

« D'où vient, me diras-tu, cette brusque apostrophe?
« Lisant pour m'éclairer, je lis en philosophe.
« Plus un écrit est beau, moins il a besoin d'art,
« Et le teint de Vénus peut se passer de fard.
« L'harmonieux débit que ta Muse me vante,
« Ne séduisit jamais une oreille savante.
« De cette illusion qu'un autre soit épris;
« Mais la vérité nue a pour moi plus de prix. »

Eh quoi! d'une lecture insipide et glacée,
Tu prétends attrister mon oreille lassée!
Quoi! traître! à tes côtés; tu prétends m'enchaîner!
A loisir, en détail, tu veux m'assassiner;
Dans les longs bâillemens et les vapeurs mortelles,
Ensevelir l'honneur des œuvres les plus belles;

Et toujours méthodique, et toujours concerté,
Des élans d'un auteur abaisser la fierté;
Tomber quand il s'élève, et ramper quand il vole!

Ah! garde pour toi seul ton scrupule frivole.
Sois captif, dans le cercle obscur et limité
Qui fut tracé des mains de l'uniformité.
Aux lois de ton compas, asservis Melpomène,
Et la douleur de Phèdre et l'amour de Chimène;
Ravale à ton niveau l'essor audacieux
De l'oiseau du tonnerre égaré dans les cieux;
Meurs d'ennui, j'y consens; sois barbare à ton aise.

Mais ne m'accable pas sous un joug qui me pèse;
N'exige pas du moins, insensible lecteur,
Que jamais je me plie à ton goût destructeur.
Va, d'un débit heureux l'innocente imposture,
Sans la défigurer, embellit la nature;
Et les traits que la Muse éternise en ses chants,
Récités avec art, en seront plus touchants;
Ils laisseront dans l'âme une trace durable,
Du génie éloquent empreinte inaltérable,
Et rien ne plaira plus à tous les goûts divers,
Qu'un organe flatteur déclamant de beaux vers.

Jadis, on les chantait: les annales antiques,
De Moïse et d'Orphée exaltent les cantiques.
Te faut-il rappeler ces prodiges connus;
Ces rochers attentifs à la voix de Linus;
Et Sparte qui s'éveille aux accens de Tyrthée;
Et Therpandre apaisant la foule révoltée?
Les poètes divins, maîtres des nations,
Savaient noter alors l'accent des passions.
L'âme était adoucie, et l'oreille charmée,
Et même des tyrans la rage désarmée.

Pour nous, enfans des Goths, Apollon plus avare,
A dédaigné long-temps notre jargon barbare :
Ce jargon s'est poli : les Muses, sur nos bords,
Ont d'une mine ingrate arraché des trésors.
O Racine! ô Boileau! votre savante audace
Fait parler notre langue aux échos du Parnasse;
Ce rebelle instrument rend des accens flatteurs :
Vous peignez la nature en sons imitateurs,
Tantôt doux et légers, tantôt pesans et graves;
Votre Apollon est libre au milieu des entraves;
Et l'oreille attentive aux charmes de vos vers,
Croit de Virgile même entendre les concerts.

Mais ces vers mal rendus perdent leur énergie.
Il est une secrète et puissante magie;
Il est un art de lire et de se pénétrer
Des transports qu'un auteur nous voulut inspirer;
D'entrer dans sa pensée et d'une voix facile,
D'assortir en tout temps son organe à son style;
D'atteindre son essor, d'éviter avec lui,
Et la monotonie, et l'enflure, et l'ennui;
D'égayer, à-la-fois, de la voix et du geste,
Ces mots, ces traits piquans d'un railleur vif et leste;
De donner leur couleur aux comiques tableaux
Qu'a tracés, en riant, la muse des Boileaux;
De prendre un ton plus noble, un accent plus sublime,
Dans ces vers que prononce ou Zaïre ou Monime;
D'emprunter le coup-d'œil et l'âme d'un héros,
Quand Coligny, d'un mot, fait pâlir ses bourreaux;
De s'élever enfin jusqu'au ton d'un grand homme.

Toi qui peignis si bien les alarmes de Rome,
O Virgile! tes vers avec art étaient lus,
Lorsque tu fis pleurer la mort de Marcellus,

Lorsque tu recueillis ces larmes maternelles,
Ces regrets si touchans, ces douleurs éternelles;
D'un triste enthousiasme, alors tu t'enivrais :
Pour arracher des pleurs, toi-même tu pleurais.

Et tu viens, froid lecteur, d'une voix indiscrète,
Réciter nos chansons, comme on lit la gazette !
La muse en vain comptait sur ses enchantemens,
Tes mains, tes froides mains brisent ses talismans.
Loin de persuader, dans ta bouche odieuse,
La vérité déplaît, triste et fastidieuse;
Sous les traits de l'ennui, la raison perd ses droits;
Il faut, et nous instruire, et nous plaire à-la-fois:
Qui veut gagner mon cœur, doit flatter mes oreilles.

Ah! qu'un rimeur, jaloux du succès de ses veilles,
Frémira de t'ouïr, didactique lecteur,
Défigurer des vers dont il sera l'auteur!
Ah! comme à chaque mot que ta bouche estropie,
Il murmure, en secret, de ton audace impie!
Un père, juste ciel! peut-il voir ses enfans,
Condamnés, sous ses yeux, à périr tout vivans?
Le poète indigné, qu'un sot lecteur mutile,
Fera, pour se contraindre, un effort inutile,
Il n'est respect humain qui le puisse arrêter;
La nature souffrante enfin va l'emporter.

« Quoi! bourreau, tu poursuis! cesse, je t'en conjure,
« De faire à mes écrits cette mortelle injure;
« Tu me servirais mieux, si tu m'estimais moins;
« Ou ne me lis jamais. . . . ou lis-moi sans témoins. »
J'approuve ce transport d'une muse échauffée;
Tel on dit autrefois que Rameau, notre Orphée,
Dans son juste dépit, avoué d'Apollon,
D'un mauvais concertant brisa le violon :

Autant il frémissait, quand des voix infidèles
Hurlaient à l'Opéra ses chansons immortelles;
Autant il admirait tes accens et tes yeux,
Arnould, seule déesse au théâtre des dieux :
Il embellissait tout, tes charmes l'embellirent,
Et du moins ses talens des tiens s'énorgueillirent.

Mais si le goût du chant fait le prix des beaux airs,
La pompe du débit est le charme des vers.
Voyez-vous ce cristal, où les yeux d'une belle
Cherchent de ses attraits une image fidelle?
Tel doit être un lecteur; il offre à notre esprit
Le miroir animé des beautés d'un écrit:
L'amante de Narcisse, en nos forêts errante,
Redit d'un dernier mot la syllabe mourante;
Mais des chants de la muse, écho plus assidu,
Tout ce qu'elle prononce, un lecteur l'a rendu.
Combien d'art il lui faut! c'est peu qu'il fasse entendre
L'organe le plus souple et la voix la plus tendre;
C'est peu qu'il réunisse à ces premiers talens
Un geste pittoresque et des regards parlans;
Que dis-je? ce n'est rien, si le ciel inflexible,
Pour le rendre éloquent, ne l'a créé sensible.

Ah! comme en prononçant des vers mélodieux,
La flamme du génie animera ses yeux!
Comme il captivera nos âmes entraînées!
Comme il fera couler les heures enchaînées!
Comme on se souviendra des vers qu'il aura lus!
Imprimés dans le cœur, il n'en sortiront plus.

Tout poète le sait, tout poète cultive
L'art de tenir l'oreille enchantée et captive:
N'est-ce pas à cet art que tant d'auteurs fêtés,
Ont dû tout leur succès dans nos sociétés?

Qui compose avec feu, déclame avec ivresse.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Au sublime, en ce point, si nous voulons atteindre,
N'affectons jamais rien; tout excès est à craindre.
Trop de simplicité vaut mieux que trop d'apprêt:
L'art qui se fait sentir est un art indiscret;
Le sublime est toujours voisin de la nature.

Gardons-nous d'imiter dans sa folle lecture,
Dans ses roulemens d'yeux et ses contorsions,
Ce fanatique amant de ses productions;
Ce furieux rimeur, qui, d'un ton ridicule,
Comme un vrai possédé, s'agite, gesticule,
Tourmente notre oreille, épuise son gosier,
Et croit être sublime à force de crier.
Jadis, sur son trépied, la Pythie agitée,
Du Dieu même remplie, était moins tourmentée.

O poètes chéris! o troubadours charmans!
Laissez à des jongleurs ces affreux hurlemens:
Soyez simples et vrais: cette emphase maussade
Etonne quelquefois, jamais ne persuade.
Prédicateurs forcés, vos terribles sermons,
Sans émouvoir nos cœurs, déchirent vos poumons.

Oh! que j'aime bien mieux le lecteur doux et sage
Dont le feu modéré s'accroît à chaque page,
Et qui, dès son début, sans le prendre si haut,
Ménage sa chaleur et tonne quand il faut!

Ainsi, quand Nivernois daigne, aux muses fidèle,
Lire à l'Académie une fable nouvelle,
Il sait d'un charme heureux enivrer les esprits;
Chaque vers est saillant, chaque mot a son prix;

Tout fait image en lui, tout sert à l'éloquence,
Ses discours, ses regards, et même son silence.
Ainsi les Grecs charmés environnaient Nestor :
Il cessait de parler. . . . . On l'écoutait encor.

# QUINZIÈME LEÇON.

## *De l'Apologue.*

Nous commencerons par l'apologue, l'examen des principales sortes de compositions poétiques, parce que ce genre de poésie est le plus simple, le plus court de tous les poèmes, et celui sur lequel on s'exerce le plus généralement.

L'apologue, qu'on appelle autrement *fable*, est le récit d'une action allégorique attribuée ordinairement aux animaux. Le caractère de cette sorte de poésie est d'être simple, familier, riant, grâcieux, naturel et naïf. Quant à la mesure des vers qu'elle emploie, elle est tellement arbitraire, le ton en est si uni, si peu emphatique, qu'il ne semble pas exiger plus de déclamation qu'une lettre, un dialogue, ou tout autre ouvrage en prose de cette sorte.

Cependant, quelque simple que soit l'apologue, il y entre des tours, des figures, des finesses de sens, et surtout des allusions fréquentes qui en rendent la lecture extrêmement difficile : aucun genre de poésie n'exige peut-être autant de goût, autant de délicatesse, autant de justesse et de variété dans les inflexions : citons en exemple la fable de la *Laitière et du Pot*

*au lait*, qui est un chef-d'œuvre de naïveté, et appliquons en même temps à cette fable les règles de lecture qui conviennent en général à l'apologue.

Pérette sur sa tête ayant un pot au lait,
    Bien posé sur un coussinet,
Prétendait arriver sans encombre à la ville.

On sent d'abord que ces trois vers doivent être dits de suite, par la règle qui veut que les vers ne soient distingués dans la lecture que par les points de repos, et non par la rime; le second vers qui a moins de syllabes que les deux autres, et qui semble mis là par réflexion, veut être prononcé comme s'il était en parenthèse, c'est-à-dire, d'un demi-ton plus bas que le premier et le troisième vers, qui doivent être récités sur le même ton.

Légère et court vêtue, elle allait à grands pas;
Ayant mis ce jour là, pour être plus agile,
    Cotillon simple et souliers plats.

La voix, après s'être soutenue l'espace de deux grands vers, doit tomber avec grâce sur le dernier mot du troisième:

    Notre laitière, ainsi troussée,
    Comptait déjà dans sa pensée
Tout le prix de son lait, en employait l'argent,
Achetait un cent d'œufs, faisait triple couvée.

Le repos que l'on doit observer à chacun de ces nombres, doit être un peu plus marqué que dans les

cas ordinaires : tout cela, au reste, veut être dit simplement, sans presqu'aucune nuance de ton. Mais le vers qui suit doit faire élever la voix :

La chose allait à bien par son soin diligent.

L'auteur semblait compter avec la laitière, et entrer dans sa rêverie; puis, tout-à-coup, perdant cette attention qu'il paraissait donner à ses calculs, il se raille d'elle; le ton doit contribuer à faire sortir du corps de la lecture cette dernière expression, en y mettant de la vivacité.

Il m'est, disait-elle, facile
D'élever des poulets autour de ma maison;
Le renard sera bien habile,
S'il ne m'en laisse assez pour avoir un cochon.

C'est maintenant la laitière qui parle; il est essentiel de donner à son discours le ton d'une personne fort persuadée de la réalité de ses projets.

Le renard sera bien habile.

Rien n'exprime mieux la confiance où elle est que ce vers.

En voici deux autres, qui sont de la plus grande naïveté.

Le porc à s'engraisser coûtera peu de son;
Il était, quand je l'eus, de grosseur raisonnable.

Le second achève de peindre l'enthousiasme de Pérette; il veut être dit comme par réminiscence d'un

bien acquis à un prix fort au-dessous de sa valeur, et qu'on se félicite d'avoir en sa possession, à si bon compte. Pérette a acheté ce porc, elle l'a vu, il était déjà fort; elle a été très contente du marché. Ses projets, ses desirs sont réalisés dans sa tête; ce n'est déjà plus l'argent qu'elle compte gagner avec son lait, qui l'occupe agréablement; c'est celui qu'elle retirera de la vente de son cochon (qu'elle n'a pas encore acheté).

J'aurai, le revendant, de l'argent bel et bon.

On sent avec quel ton de complaisance on doit prononcer ces mots, *bel et bon :* il faut appuyer sur cette dernière expression.

Et qui m'empêchera de mettre en notre étable,
Vu le prix dont il est, une vache et son veau,
Que je verrai sauter au milieu du troupeau ?

L'interrogation est vive et demande la même vivacité dans le ton.

Que je verrai sauter au milieu du troupeau.

Il faut rendre ce vers avec un sentiment de joie.

Pérette, là-dessus, saute aussi transportée :
Le lait tombe; adieu veau, vache, cochon, couvée.

La différence du ton doit faire apercevoir, dans le premier vers, que Pérette ne parle plus, et que le poète reprend la parole. *Transportée,* au bout du vers, n'est pas mis indifféremment; la voix doit se soutenir sur ce dernier hémistiche, et puis s'éteindre

sur *le lait tombe;* elle appuiera ensuite sur *veau, vache, cochon, couvée,* pour marquer l'énumération; et la fable sera rendue de façon, je crois, à être goûtée de celui à qui on la racontera.

Il est aisé de comprendre, par ces détails, quels sont, à-peu-près, les devoirs d'un lecteur intelligent, quand l'apologue fait son objet.

Saisir le caractère et les intérêts de chaque acteur de la fable, et pour cela, peser jusqu'à une expression, en apparence indifférente, mais jointe cependant quelquefois par le poète aux noms des animaux, pour caractériser chaque personnage qu'il introduit sur la scène : tel est le premier soin que doit avoir celui qui veut lire avec intérêt une fable. Mais voici quelques détails particuliers sur les devoirs du lecteur dans l'apologue.

Il faut, premièrement, remarquer les tours et les figures, les faire paraître dans toute leur énergie : la *répétition,* par exemple, en élevant la voix sur le mot qui a déjà été dit, et que l'on répète pour donner plus de force ou plus de grâce au discours.

Un mari fort amoureux,
Fort amoureux de sa femme.....

Grippeminaud leur dit : mes enfans, approchez,
Approchez, je suis sourd......

La *gradation,* en fortifiant le ton par degré.

D'abord il s'y prit mal, puis un peu mieux, puis bien,
Puis enfin il n'y manqua rien.

La *disjonction*, en faisant sentir, par un plus long repos aux virgules, que les particules sont ôtées :

Quand je suis seul, je fais au plus brave un défi.
Je m'écarte, je vais détrôner le sophi.
On m'élit roi, mon peuple m'aime,
Les diadêmes vont sur ma tête pleuvant.
Quelqu'accident fait-il que je rentre en moi-même?
Je suis Gros-Jean, comme devant.

Voilà pour ce qui concerne les figures des mots. Viennent ensuite les figures des pensées qu'on exprime aussi différemment.

1° *L'apostrophe*, en élevant tout d'un coup la voix, avec une espèce de transport plus ou moins sensible, suivant que l'occasion l'exige.

Deux coqs vivaient en paix: une poule survint,
Et voilà la guerre allumée.
Amour, tù perdis Troye! . . . . . . . , . .

2° *L'interrogation*, en mettant de la vivacité dans le ton.

Mais, ma mignone, dites-moi,
Vous campez-vous jamais sur la tête d'un roi,
D'un empereur ou d'une belle?

3° *La métaphore*, en appuyant sur les expressions figurées, afin d'en faire surtout remarquer la hardiesse :

Le luxe et la folie enflèrent son trésor,
. . . . . . . . . La parque et les ciseaux
Avec peine y mordaient. . . . . . . .

4° *Les descriptions*, en variant le ton à chaque trait qui forme le tableau, à mesure qu'ils enchérissent les uns sur les autres; comme dans cette peinture du héron :

Un héron au long bec, emmanché d'un long cou,
Un jour sur ses longs pieds allait, je ne sais où.

5° *La correction* s'exprime en donnant à la voix cette inflexion qu'on remarque dans le ton d'un homme qui se reprend :

Depuis qu'il est des lois, l'homme, pour ses péchés,
Se condamne à plaider la moitié de sa vie;
La moitié? les trois quarts, et bien souvent le tout.

6° *L'antithèse*, en essayant de mettre entre les tons la même opposition qui se trouve entre les objets que cette figure fait contraster.

On se levait trop tard, on se couchait trop tôt.....
Puis du blanc, puis du noir, puis encore autre chose.

7° *L'antéoccupation*, en distinguant par le ton les objections ou les demandes des personnes qui sont supposées attaquer ou interroger l'auteur, d'avec les réponses qu'il leur fait.

Vraiment, me diront les critiques,
Vous parlez magnifiquement
De cinq ou six contes d'enfans.
Censeurs, en voulez-vous qui soient plus authentiques
Et d'un style plus haut? en voici : Les Troyens, etc.

Secondement, il faut faire apercevoir le passage du récit à l'action, ou des discours des animaux aux réflexions du poète. Exemple : les canards disent à la tortue :

Voyez-vous ce large chemin?
Nous vous voiturerons par l'air en Amérique.
Vous verrez mainte république,
Maint royaume, maint peuple, et vous profiterez
Des différentes mœurs que vous remarquerez :
Ulysse en fit autant. On ne s'attendait guère
De voir Ulysse en cette affaire.

On conçoit bien que pour rendre cette dernière réflexion, il est nécessaire de changer de ton, et de prendre celui d'un homme qui s'égaie du propos grotesque, qu'il suppose avoir été tenu par les canards.

Troisièmement, on doit distinguer par la variation des tons, les questions et les réponses des différens interlocuteurs qui se trouvent dans une même fable :

Que faisiez-vous au temps chaud?

dit la fourmi à la cigale,

Je chantais, ne vous déplaise. —
Vous chantiez, j'en suis fort aise;
Eh bien, dansez maintenant.

Quatrièmement, il faut varier les inflexions de la voix, suivant que les expressions l'exigent. Elles sont tantôt hardies :

Le temps, qui toujours marche, avait pendant deux nuits
Échancré selon l'ordinaire,
De l'astre au front d'argent la face circulaire.

Tantôt sublimes, comme dans ces vers, en parlant de l'astrologie judiciaire :

Dieu
Aurait-il imprimé sur le front des étoiles
Ce que la nuit des temps renferme dans ses voiles?

Tantôt les expressions sont riches :

Le sage
Regarde à ses pieds les favoris des rois:
Il lit au front de ceux qu'un vain luxe environne,
Que la fortune vend ce qu'on croit qu'elle donne.

Tantôt elles sont brillantes :

L'ombre et le jour luttaient dans les champs azurés....
Sur les ailes du temps la tristesse s'envole.

Tantôt elles sont naïves :

Un lièvre en son gîte songeait;
Car, que faire en un gîte, à moins que l'on ne songe?
Il devient gros et gras : Dieu prodigue ses biens
A ceux qui font vœu d'être siens......

Tantôt elles sont fines :

Au fond du temple eût été son image;
Avec ses traits, son souris, ses appas,
Son art de plaire, et de n'y penser pas.

Enfin, elles sont gracieuses : par exemple, en parlant de deux amans, qui s'embarquent avec l'espoir d'être bientôt unis :

Ils commettent aux flots cette douce espérance:
Zéphyre les suivait . . . . . . . . . . .

En peignant la désolation que la peste causait parmi les animaux :

Ni loup, ni renard n'épiaient
La douce et l'innocente proie.
Les tourterelles se fuyaient ;
Plus d'amour : partant, plus de joie.

Et dans un autre endroit, en parlant de la mort du sage :

Rien ne trouble sa fin ; c'est le soir d'un beau jour.

Il y a certains vers isolés, qui demandent un goût exquis pour être dits du ton qu'il faut : telle est cette réflexion de Garo, dans la fable du *Gland et de la Citrouille :*

On ne dort point, dit-il, quand on a tant d'esprit.

Et encore, lorsque, dans celle *des Deux Amis*, après avoir dit :

Deux vrais amis vivaient au Monomotapa ;
L'un ne possédait rien qui n'appartînt à l'autre.

Il ajoute :

Les amis de ce pays là
Valent bien, dit-on, ceux du nôtre (1).

(1) Cette leçon est, en grande partie, extraite de l'ouvrage de l'abbé Aubert sur ce même sujet.

Vous avez dû vous apercevoir, Messieurs, que tous les exemples dont je me suis servi dans cette leçon pour en déduire les principes de lecture qui conviennent à l'apologue, étaient pris dans notre immortel fabuliste *Lafontaine*. J'ai voulu vous indiquer par ce choix, que c'est surtout dans les OEuvres de cet inimitable poète que vous devrez chercher vos sujets, lorsque vous voudrez vous essayer à la lecture de ce genre. Nul ne parlera autant à votre esprit et à votre cœur; nul ne vous présentera, sous le voile des expressions les plus simples et les plus naïves, de plus fortes leçons de morale et de philosophie. On fait apprendre ses fables aux enfans: c'est aux hommes mûrs qu'il faudrait les donner à étudier et à méditer. Lafontaine était trop judicieux et trop profond, pour n'avoir voulu écrire que pour les enfans. On se laisse abuser par la bonhomie, par la simplicité de son style, qui n'était que l'écorce sous laquelle il voulait mettre à nu les vices et les faiblesses, non des enfans, mais des hommes corrompus, mais des ambitieux, mais des tyrans, mais des flatteurs, mais des hypocrites: leçons sublimes! qui vraisemblablement l'auraient conduit dans une prison d'état s'il les eût données avec le langage sévère et accusateur de la vertu; mais qu'on lui pardonna, parce qu'elles ne compromettaient que l'instinct nuisible du lion, du singe, du chat, du renard, et des autres animaux qui figurent comme oppresseurs ou comme opprimés dans son chef-d'œuvre. Exercez-vous donc, Messieurs, et exercez-vous éternellement à la lecture des fables de Lafontaine: là vous saisirez

sans effort toutes les grâces de la naïveté, toute la force des expressions simples, tout le charme de la poésie du cœur, du sentiment et de la vertu : là, sans vous en douter, vous vous surprendrez dans les véritables intonations de la nature ; tant les choses que vous aurez à exprimer auront d'empire sur votre âme! là vous apprendrez à donner à votre voix cette heureuse flexibilité que vous pourrez ensuite appliquer à tout ; ces nuances délicates de sentiment qu'il ne s'agira plus que de fortifier dans la peinture des passions énergiques du cœur humain : là, vous vous familiariserez avec les transitions et avec les contrastes de la pensée, en passant rapidement de la simplicité du récit aux mouvemens les plus inattendus de la raison et du cœur, des expressions les plus naïves aux sentimens les plus nobles et les plus élevés, de la peinture des caractères les plus doux à celle des caractères les plus violens et les plus emportés, des situations les plus calmes aux situations les plus tumultueuses, du langage sans fard et sans artifice de l'innocence, au langage hypocrite de l'imposture et de la mauvaise foi. Non, je ne connais pas de livre élémentaire plus propre à former aux lectures soutenues. Nous en ferons pendant quelques jours l'objet de nos exercices; bien persuadé que vous mettrez à cette lecture l'intérêt à-la-fois moral et littéraire qu'elle réclame.

# SEIZIÈME LEÇON.

*De la Poésie lyrique.*

La *poésie lyrique*, en général, est une sorte de composition poétique destinée à être mise en chant : c'est pour cela qu'on l'appelle *lyrique*, et parce qu'autrefois, quand on chantait, la lyre accompagnait la voix. Le mot *ode* a la même origine : il signifie *chant, hymne, cantique.*

Le caractère essentiel et fondamental de la poésie lyrique, est le sublime des images.

L'ode avec plus d'éclat et non moins d'énergie (*que l'élégie*)
Élevant jusqu'au ciel son vol ambitieux,
Entretient dans ses vers commerce avec les dieux;
Aux athlètes dans Pise elle ouvre la barrière,
Chante un vainqueur poudreux au bout de la carrière.
Mène Achille sanglant aux bords du Simoïs,
Ou fait fléchir l'Escaut sous le joug de Louis.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Son style impétueux souvent marche au hasard,
Chez elle un beau désordre est un effet de l'art.

Boil. *Art. Poét.*

J'ai dit ailleurs de quelle manière pouvait se concevoir la génération de cette espèce de sublime dans le poète, et, après avoir présenté ses diverses applications, j'ai décrit les intonations qui convenaient soit aux *odes sacrées*, soit aux *odes héroïques*, ou enfin

aux *odes morales* et *philosophiques* (voyez des intonations de l'enthousiasme, page 255). Il ne me reste donc ici qu'à vous indiquer comment un lecteur, dans la lecture des odes, doit toujours marcher d'accord avec leurs formes.

On distingue dans cette sorte de poésie le *début*, les *écarts* et les *digressions*. Le *début* de l'ode est ordinairement hardi, parce que lorsque le poète saisit sa lyre, il est supposé fortement frappé des objets qu'il se représente. Le lecteur doit partir avec lui, comme un torrent qui rompt la digue, et s'élever dès le premier pas à la hauteur d'un sentiment long-temps comprimé, mais qui éclate enfin en transports.

Les *écarts* sont un vuide que le poète laisse entre deux idées qui n'ont point de liaisons intermédiaires. On sait quelle est la vitesse de l'esprit, quand l'âme est échauffée par la passion; ici cette vitesse est incomparablement plus grande encore. La fougue presse les pensées et les précipite. Que deviendrait l'intérêt de l'ode, si le lecteur, ne concevant point ces disparates apparentes, n'enchaînait pas par le sentiment et par un enthousiasme soutenu, ce qu'il a plu au poète de séparer? C'est le ton du lecteur qui doit alors servir de liaison aux idées. C'est son âme qui doit remplir les vides qui se trouvent dans les compositions lyriques. Toutes les pensées qui auraient existé dans les espaces dont il s'agit, si le poète les eût exprimées, doivent se trouver dans son esprit, et soutenir les couleurs de sa lecture. Les écarts, dans l'ode, sont le résultat d'une âme troublée; mais le trouble, quels que

soient ses transports, et tant qu'il dure, conserve le même ton, et s'exprime avec les mêmes nuances.

Les *digressions*, dans l'ode, sont des sorties que l'esprit du poète fait sur d'autres sujets voisins de celui qu'il traite. Il y en a de deux sortes : les unes sont des lieux communs, des vérités générales souvent susceptibles des plus grandes beautés poétiques, comme dans l'ode où Horace, à propos d'un voyage que Virgile fait par mer, se déchaîne contre la témérité sacrilège du genre humain, que rien ne peut arrêter ; les autres sont des traits d'histoire ou de la Fable, que le poète emploie pour prouver ce qu'il a en vue : telle est l'histoire de Régulus, et celle d'Europe dans le même poète. Ces digressions n'étant employées que pour varier, animer, enrichir le sujet, il faut que le lecteur les fasse ressortir avec des couleurs tranchantes, et que son enthousiasme s'élève ou s'abaisse suivant le ton qu'elles comportent.

C'est parmi les anciens que l'on compte les meilleurs poètes lyriques qui aient jamais existé : *Pindare*, *Anacréon*, *Horace*, ont cueilli dans cette carrière, des lauriers que nul poète n'a jamais pu leur disputer. Le nom de Pindare est moins aujourd'hui un nom de poète que celui de l'enthousiasme même ; il porte avec lui l'idée de transports, d'écarts, de désordres lyriques. Tout ce que le tendre, le naïf et le gracieux ont de plus touchant se trouve réuni dans Anacréon : ses odes ne respirent que le plaisir, l'amusement et une douce volupté. Horace n'a jamais été surpassé pour la correction, l'harmonie et la beauté de l'expression.

Il est impossible de présenter un sentiment moral avec plus de dignité, ou de traiter un sujet léger avec plus de finesse et de gaîté; et lorsqu'il daigne plaisanter, il n'est pas posssible de le faire avec plus de sel et de grâces. Ses expressions sont si heureuses, qu'un seul mot, et souvent une seule épithète, forment un tableau dans l'imagination. Aussi Horace a-t-il toujours été, et sera-t-il toujours l'auteur favori de tous les hommes de goût.

Parmi nous, *Malherbe* est le premier qui ait rendu à l'ode son beau caractère. Pour le trouver ce qu'il est, c'est-à-dire, grand, noble, hardi, plein de choses, il faut avoir le courage de supporter quelques vieux mots et d'aller à l'idée, plutôt que de s'arrêter à l'expression. *Lamotte* et *J.-B. Rousseau* vinrent ensuite. On a beaucoup disputé dans le temps, pour savoir lequel de ces deux poètes lyriques, méritait la préférence; mais la contestation est aujourd'hui décidée. Les premières qualités d'un poème sont, la chaleur, l'harmonie, le coloris : il y en a dans les odes de Rousseau; il n'y en a point dans celles de Lamotte. Il manquait à Rousseau d'être philosophe et sensible : son génie était dans son imagination; mais avec cette faculté imitative, il s'est élevé au ton de David, et personne, depuis Malherbe, n'avait mieux senti que Rousseau la coupe de notre vers lyrique. Lamotte pense davantage, mais il ne peint presque jamais, et la dureté de ses vers est un supplice pour l'oreille.

On connaît aujourd'hui les odes de *Lebrun*, celui de nos poètes français qui a fait de la poésie lyrique

l'objet particulier de ses travaux littéraires; il y règne un si beau désordre, elles sont pleines de tours, d'expressions et d'images si sublimes, que tout justifie le nom honorable dont l'opinion publique l'a décoré, en le surnommant *le Pindare français*. Nous partagerons nos lectures entre lui et ses devanciers, sans omettre les compositions dans ce genre, plus modernes encore, et surtout celles de M. *Casimir de Lavigne*, qui, sous le titre de *Messéniennes*, sont déjà placées au premier rang de ces sortes d'écrits, et ont acquis à leur auteur une célébrité qui, jointe à d'autres titres aussi brillans dans le genre dramatique, semble lui réserver, du moins relativement à son époque, la palme de la poésie française.

## DIX-SEPTIÈME LEÇON.

### *De la Poésie pastorale.*

La poésie pastorale est une imitation de la vie champêtre représentée avec tous ses charmes possibles; elle retrace à notre imagination le séduisant tableau des scènes de la nature et des plaisirs purs de l'innocence. Elle comprend trois sortes de compositions poétiques, l'*églogue*, l'*idylle* et les *bergeries*. L'églogue, dans le sens reçu parmi nous, est une espèce de poème dramatique où le poète introduit des acteurs sur la scène et les fait parler. Le lieu de l'action est ordinairement un paysage rustique, embelli par des bois frais et touffus, des prairies riantes, par des ri-

vières et des fontaines, etc. L'idylle peint naturellement les objets qu'elle décrit : c'est une petite image de la vie champêtre dans le genre gracieux et doux. Les bergeries sont, à proprement parler, la peinture de l'Age d'or, mis à la portée des hommes, et débarrassé de tout ce merveilleux hyperbolique dont les poètes en avaient chargé la description. C'est le règne de la liberté, des plaisirs innocens, de la paix, de ces biens pour lesquels tous les hommes se sentent nés, quand leurs passions leur laissent quelques momens de repos pour se reconnaître. Boileau, en parlant de l'idylle, donne à-la-fois l'idée de ces trois genres :

Telle qu'une bergère, au plus beau jour de fête,
De superbes rubis ne charge point sa tête,
Et, sans mêler à l'or l'éclat des diamans,
Cueille en un champ voisin, ses plus beaux ornemens;
Telle, aimable en son air, mais humble dans son style,
Doit éclater sans pompe une élégante Idylle;
Son ton simple et naïf n'a rien de fastueux
Et n'aime point l'orgueil d'un vers présomptueux;
Il faut que sa douceur flatte, chatouille, éveille,
Et jamais de grands mots n'épouvante l'oreille.

*Art Poétique.*

D'après ces définitions, il est aisé de se former une idée du ton avec lequel on doit lire les pièces pastorales. Il doit être simple, c'est-à-dire, sans faste, sans apprêt, et sans aucune espèce d'emphase. Il doit être doux : la douceur se sent mieux qu'on ne peut l'expliquer ; c'est un certain moëlleux mêlé de délicatesse

et de sensibilité dans l'expression. C'est cette douceur qui doit régner dans la lecture des vers suivans :

Timarette s'en est allée :
L'ingrate, méprisant mes soupirs et mes pleurs,
Laisse mon âme désolée
A la merci de mes douleurs.
Je n'espérai jamais qu'un jour elle eût envie
De finir de mes maux le pitoyable cours :
Mais je l'aimais plus que ma vie,
Et je la voyais tous les jours. SEGRAIS.

Il doit être naïf : comment rendre avec affectation, ou avec quelque espèce de prétention, le langage le plus simple de la nature?

Si vous vouliez venir, ô miracle des belles!
Je vous enseignerais un nid de tourterelles;
Je veux vous le donner pour gage de ma foi,
Car on dit qu'elles sont fidèles comme moi.

En général, on doit éviter dans la lecture des pièces pastorales tout ce qui sentirait la déclamation; mais comme ce sont ordinairement des gens d'esprit qui inspirent les bergers poétiques, et qu'il est bien difficile qu'ils s'oublient toujours assez eux-mêmes pour ne point se mettre quelquefois à la place des bergers; il faut que le lecteur, corrigeant cette méprise, s'exprime toujours avec une sorte de timidité et d'embarras qui fasse sentir la simplicité des personnages mis en scène au milieu même d'un récit pompeux.

Théocrite et Virgile peuvent être considérés comme les pères de la poésie pastorale. Théocrite était sicilien; et c'est dans son pays qu'il a toujours placé la scène de ses églogues. Après lui, la Sicile devint en quelque façon une terre consacrée à la poésie pastorale. Ce poète s'est principalement distingué par la simplicité du sentiment, la douceur et l'harmonie de sa cadence, la richesse des scènes et des descriptions. C'est sur ce modèle que Virgile s'est formé; presque toutes ses beautés sont copiées d'après Théocrite, et quelques-uns de ses passages n'en sont qu'une simple traduction. On ne peut nier cependant que Virgile n'ait mis dans son imitation beaucoup de goût et de discernement, et qu'à quelques égards, il n'ait surpassé son modèle.

Parmi les modernes qui se sont le plus distingués dans la poésie pastorale, on remarque *Racan*, génie fécond, dans lequel on retrouve l'esprit de Théocrite et de Virgile; *Ségrais*, qui, d'après Fontenelle, est le modèle le plus excellent que nous ayons de la poésie pastorale; *Madame Deshoulières*, à qui il n'a manqué, pour être au-dessus de ses prédécesseurs, que de varier davantage le fond de ses sujets dont une certaine tristesse habituelle les rapproche trop de l'élégie; *Gessner*, qui semble avoir réuni dans ses poésies tout ce qu'on admire dans les poètes anciens et modernes. Ses ouvrages sont peut-être les meilleurs modèles que l'on puisse proposer pour objet de lecture. Nous nous y arrêterons.

---

# DIX-HUITIÈME LEÇON.

*De la Poésie didactique.*

L'objet de la poésie didactique est d'instruire, de tracer les lois du bon sens et de la raison, de guider les arts, d'orner et d'embellir la vérité, sans lui rien faire perdre de ses droits. Ce genre est une sorte d'usurpation que la poésie a faite sur la prose. C'est par la forme seulement qu'il diffère d'elle; mais cette forme lui prête des avantages que n'a point l'instruction en prose. Le charme de la versification rend les leçons qu'on donne plus attrayantes. Les descriptions, les épisodes, et les autres ornemens dont on peut les mélanger, flattent l'imagination et fixent l'attention. Les circonstances se gravent plus facilement et plus profondément dans la mémoire. Cette carrière vaste et honorable offre au poète les moyens de déployer à-la-fois son érudition, son discernement et son génie.

Ce genre de poésie s'exécute de différentes manières : tantôt le poète choisit un sujet philosophique, grave et utile, et le traite régulièrement; tantôt il déclame contre des vices particuliers, ou fait des observations morales sur les caractères des hommes, comme dans les satires et les épîtres. Jetons un coup-d'œil sur ces deux sortes de compositions poétiques, et faisons sortir de leur nature les règles particulières de lecture qui leur sont propres.

Les six livres de Lucrèce : *de Rerum Natura*, les Géorgiques de Virgile, les Essais de Pope sur la Critique, les Plaisirs de l'Imagination par Akenside, l'Art poétique d'Horace, de Vida et de Boileau, les Saisons de Thompson, les Jardins de l'abbé Delille, etc., sont des poèmes didactiques dans le genre utile et philosophique dont nous avons parlé.

L'instruction étant formellement l'objet de ces ouvrages, le lecteur ne doit jamais oublier que le mérite principal de sa lecture consiste dans la justesse avec laquelle il énonce les pensées et les principes, et dans la clarté de son expression. Mais comme le poète qui instruit; assaisonne souvent ses instructions de figures et de circonstances propres à flatter l'imagination, à déguiser l'aridité du sujet, et à l'enrichir de toutes les beautés poétiques, il faut alors que le lecteur passe avec la plus grande liberté à ces digressions uniquement inspirées par le besoin de délasser l'esprit, et de le reposer agréablement. On se fatigue bientôt d'une suite d'instructions sèches, et particulièrement dans une composition poétique où l'on cherche plus ou moins l'amusement : le grand art du lecteur est donc d'employer avec justesse ces tons nuancés et flatteurs, qui, lorsque l'esprit est las d'un genre, d'une couleur, lui en offrent une autre, et qui, en exerçant ses autres facultés, donnent à celles qui étaient fatiguées le temps de réparer leurs forces.

Dans la lecture des Géorgiques de Virgile, par exemple, avec quel art le lecteur intelligent, s'il veut entrer dans les intentions du poète, ne passera-t-il pas

des détails instructifs du poème aux épisodes sublimes qui semblent avoir exercé toute la force du génie de Virgile, et qui sont liées si heureusement à son sujet? Avec quel intérêt il racontera la fable touchante d'Orphée et d'Eurydice, il décrira les prodiges qui accompagnèrent la mort de Jules-César, le bonheur de la vie champêtre, etc.? et dans l'ouvrage de Lucrèce, avec quelle délicatesse il devra passer aux digressions sur les malheurs causés par la superstition, aux louanges d'Epicure et de sa philosophie, à la description de la peste, et à tous ces accessoires élégans et embellis de la douceur et de l'harmonie que Lucrèce mettait habituellement dans sa versification.

Les *Satires* affectent naturellement un style plus familier que les poèmes philosophiques : comme elles traitent des mœurs et des vices des hommes, il convient de ne pas trop s'éloigner dans leur lecture du ton libre et négligé de la conversation; mais sous cette enveloppe de familiarité et de négligence, avec quel art le lecteur doit faire ressortir le sel amer et piquant qu'elles renferment, et souvent la malignité et l'aigreur qui y dominent?

Je dis la malignité et l'aigreur : il semble en effet que dans le cœur du satirique il y ait un certain germe de cruauté enveloppé, qui se couvre de l'intérêt de la vertu, pour avoir le plaisir de déchirer, au moins, le vice. Il entre dans ce sentiment, de la vertu et de la méchanceté, de la haine pour le vice, et un certain mépris des hommes, du desir de se venger, et une sorte de dépit de ne pouvoir le faire que par des pa-

roles. On sent que je ne considère ici l'idée de la satire qu'en général, et telle qu'elle paraît résulter des ouvrages qui ont le caractère satirique de la façon la plus marquée.

Quoique ces sortes d'ouvrages soient d'un caractère condamnable, on peut cependant les lire avec beaucoup de fruit : ils sont le contre-poison des ouvrages où règnent la mollesse et le mauvais goût; on y trouve des principes excellens pour les mœurs, des peintures frappantes qui réveillent; on y rencontre de ces avis durs dont nous avons besoin quelquefois, et dont nous ne pouvons guère être redevables qu'à des gens fâchés contre nous.

La *Satire* en leçons, en nouveautés fertile,
Sait seule assaisonner le plaisant et l'utile,
Et, d'un vers qu'elle épure aux rayons du bon sens,
Détromper les esprits des erreurs de leur temps.
Elle seule, bravant l'orgueil et l'injustice,
Va jusque sous le dais faire pâlir le vice,
Et souvent, sans rien craindre, à l'aide d'un bon mot;
Va venger la Raison des attentats d'un sot.

Boil. *Satire IX.*

Mais en lisant ce genre, il faut être sur ses gardes et se préserver de l'esprit contagieux du poète qui nous rendrait méchans, et nous ferait perdre une vertu à laquelle tient notre bonheur et celui des autres dans la société.

Trois auteurs célèbres parmi les anciens, *Horace*, *Juvénal* et *Perse*, nous ont laissé des satires écrites

d'une manière différente. Le style d'Horace n'est pas fort élevé; mais sa manière est coulante et agréable, et ses satires ont moins pour objet les vices funestes, que les faiblesses des hommes et leurs extravagances. Juvénal est plus grave et plus véhément; son style est beaucoup plus élevé et plus animé que celui d'Horace; sa satire dirigée contre des caractères plus odieux, est aussi plus acérée et plus mordante. Perse approche plus de la force et du feu de Juvénal que de l'aménité d'Horace; la plus sublime moralité règne dans ses sentimens; il a du nerf et de la vivacité; mais il est souvent dur et obscur.

Parmi les satiriques modernes, se montre au premier rang l'inimitable Boileau. Son talent l'emporta sur son éducation; quoiqu'il fût fils, frère, oncle, cousin, beau-frère de greffier, et que ses parens le destinassent à la robe, il lui fallut être poète, et qui plus est, poète satirique. Sa poésie est forte, travaillée, harmonieuse et pleine de choses; tout y est fait avec un soin extrême. L'objet de ses satires est d'attaquer les vices en général, et les mauvais auteurs en particulier; il ne nomme guère un scélérat; mais il met à nu un mauvais auteur, pour le faire servir d'exemple aux autres, et pour maintenir les droits du bon sens et du goût.

Les *Epîtres* poétiques ne sont autre chose que des lettres adressées en vers à une personne quelle qu'elle soit :

D'un voile ingénieux parant l'instruction,
Fille du doux Causer, et souple dans son style,

L'*épître* marche au gré d'un caprice fertile :
Son tour facile et vif, heureux négligemment,
Respire l'abandon, la grâce et l'enjouement :
Ce genre est tout français . . . . . . . . . . . . . . . . .

CHAUSSARD. *Poétique secondaire.*

Il a aussi ses règles de lecture qui se réduisent à celles-ci : 1° que la lecture ait au moins un degré, ou de force ou d'élégance, en un mot, un degré de soin au-dessus de celui qu'elle aurait, si l'épître n'eût été qu'en prose ; 2° comme la matière des épîtres en vers est d'une étendue qui n'a point de bornes, et qu'on peut, sous le titre qu'elles portent, louer, blâmer, raconter, philosopher, disserter, enseigner, il faut aussi qu'elles ne soient point limitées du côté des tons et des inflexions que l'on peut prendre pour les lire. Tous ceux qui existent leur conviennent, parce que leur style s'élève ou s'abaisse selon la matière ou selon l'état de la personne qui écrit, ou à qui on s'adresse. Ainsi, dans l'épître où Boileau a peint le passage du Rhin en vers dignes de l'épopée, le lecteur prendra le ton qui appartient au genre élevé. Il y a plus, la même épître peut admettre toutes les sortes de tons. A propos d'une maxime, elle raconte souvent un fait héroïque, comique, historique, dans le genre noble, médiocre ou simple. Il faut donc que le lecteur, sachant varier à chaque instant ses inflexions, leur donne, à chaque dissemblance de caractères ou d'objets, le ton qui leur est propre. *Chaulieu*, *Lafare*, *Bernard*, offrent des modèles dans ce genre : mais *Voltaire* les

a surpassés, en ajoutant aux grâces et au naturel de ces premiers, le coloris d'une imagination brillante et une sorte de philosophie que n'ont pas au même degré les autres écrivains aimables qui l'ont précédé ou suivi. Nous en ferons le charme des exercices que nous consacrerons à la lecture des ouvrages de poésie du genre didactique.

## DIX-NEUVIÈME LEÇON.

*De la Poésie épique.*

Homère et Virgile ont fixé l'idée que l'on doit attacher au poème épique, jusqu'à ce qu'il vienne des modèles plus accomplis qui en donnent une autre. C'est le récit poétique d'une action merveilleuse :

Là, pour nous enchanter, tout est mis en usage;
Tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage.
Chaque vertu devient une divinité :
Minerve est la prudence et Vénus la beauté.

Boil. *Art Poétique.*

Par cette définition, le poème épique est distingué à-la-fois des romans qui sont au-delà du vraisemblable, de l'histoire qui ne va pas jusqu'au merveilleux, du genre dramatique qui n'est point un récit, et des autres petits poèmes qui n'ont rien de noble ni d'héroïque.

Pour donner à la lecture d'un poème épique le ton et l'intérêt qui lui conviennent, il est nécessaire que

le lecteur sache, premièrement, quel est l'esprit et l'objet de cette sorte de composition poétique. L'innocence et la paix sont, comme nous l'avons dit, les traits caractéristiques de la pastorale. La tragédie, comme nous le verrons, a pour principal objet la compassion, et le ridicule est celui de la comédie. Le poème épique a pour but de donner plus d'étendue à nos idées sur la perfection humaine, c'est-à-dire, d'exciter notre admiration; pour y réussir, elle nous fait contempler des caractères vertueux et des faits héroïques. La valeur, la franchise, la justice, la fidélité, l'amitié, la piété, la grandeur d'âme et la générosité sont les objets qu'elle nous présente sous les couleurs les plus brillantes et les plus honorables.

En second lieu, le lecteur doit savoir que dans la lecture d'un poème épique, il n'a qu'une action, qu'une grande entreprise à développer, et que tous les incidens s'enchaînent et se rattachent au même dénouement. Dans Virgile, c'est l'établissement d'Enée en Italie; dans l'Odyssée, c'est le retour d'Ulysse dans son pays; dans l'Iliade, c'est la colère d'Achille; dans le poème du Tasse, c'est la délivrance de Jérusalem du joug des infidèles; dans Milton, c'est l'expulsion des premiers humains hors du Paradis; dans la Henriade, c'est le triomphe de Henri IV sur la Ligue.

Mais, quoique l'action soit *une* dans les poèmes épiques, on y rencontre ordinairement des actions accessoires qu'on nomme *épisodes* : telles sont les entrevues d'Hector et d'Andromaque dans l'Iliade; l'histoire de Cacus, de Nisus, et d'Euriale dans l'Enéïde;

les aventures de Tancrède avec Herminie et Clorinde dans la Jérusalem, et le tableau des générations futures, présenté à Adam dans les premiers livres du Paradis perdu.

Comme c'est en faveur de la variété qu'on introduit les épisodes dans la composition épique; comme elles tendent à diversifier le sujet, et à délasser l'attention en changeant la scène; enfin, comme elles sont un ornement formel dans le tableau, il faut que le lecteur change avec elles le ton, et les fasse ressortir du corps de sa lecture avec élégance. Quelquefois, au milieu des combats, il a à décrire des aventures amoureuses : c'est alors que, comme le poète, il doit faire une trève agréable aux camps et aux batailles, et peindre son sujet avec les couleurs qui lui conviennent. Après avoir été sublime et imposant, il deviendra tendre et pathétique : au sentiment de la surprise et de l'admiration, il fera succéder ceux de l'humanité, de l'affection et de la tendresse. Plus il abondera en inflexions capables d'émouvoir les passions, plus il sera dans la nature du poème épique, dont l'objet, comme nous l'avons dit, est d'exciter l'admiration et d'entraîner le sentiment.

Troisièmement : l'intérêt de la lecture d'un poème épique dépend surtout de la manière dont on décrit les caractères des héros ou des personnages : il faut que le lecteur les mette en scène avec la physionomie que le poète a voulu leur donner, et qu'il la leur conserve jusqu'à la fin; il faut que ces personnages soient toujours reproduits aux yeux de l'auditeur avec les

mêmes couleurs, afin qu'il puisse les distinguer des autres, et suivre la liaison des faits qui les concernent. Ainsi, dans la lecture de la Jérusalem délivrée, par exemple : *Godefroi*, le chef de l'entreprise, sera toujours représenté comme un prince prudent, pieux et brave; *Tancrède*, comme un homme accessible au plus doux des sentimens, mais toujours généreux et intrépide; *Argant*, comme un homme cruel, brutal et féroce; *Renaud*, qui est proprement le héros du poème, comme un guerrier violent, rancuneux; mais qui, quoi qu'il soit séduit par les artifices d'Armide, ne se distingue pas moins par l'ardeur de son zèle, et par des sentimens d'honneur et d'héroïsme à toute épreuve; *Soliman* comme un prince vaillant et fier; *Herminie*, comme un modèle de sensibilité et de tendresse; *Armide*, comme une femme artificieuse et violente; *Clorinde*, comme une femme élevée au-dessus de son sexe par les sentimens les plus mâles et les plus héroïques.

Indépendamment des personnages humains, la poésie épique en admet d'une autre espèce : ce sont les divinités, ou les êtres surnaturels. C'est par leur moyen que le poète donne du relief ou de la dignité à son sujet, qu'il étend et varie son plan, en y comprenant le ciel, la terre, l'enfer, les hommes, les êtres invisibles et le cercle entier de l'univers. Quand les divinités jouent un rôle dans le poème épique, le lecteur doit donner à leur intervention ou à leur langage un ton imposant; leur dignité doit percer sous quelqu'enveloppe qu'elles se manifestent; ainsi le ton avec lequel

on fera parler Mentor dans le Télémaque de Fénélon, sera toujours grave, sentencieux, calme, plein de modération, de sagesse, et d'une sensibilité éclairée.

*Homère* est le père, non-seulement de la poésie épique, mais en quelque façon de la poésie en général. Pour se mettre en état de juger de l'esprit de cet auteur et du mérite de sa composition, il faut rétrograder en imagination de trois mille années dans l'histoire de la race humaine, et dégager totalement son esprit des idées de la délicatesse et de la dignité modernes. Cependant, malgré le tableau des mœurs rustiques que l'on trouve dans son Iliade, malgré sa rudesse et l'imperfection de ses idées morales, jamais plus magnifique ouvrage n'a été offert à l'admiration des hommes: son mérite extraordinaire a été goûté de toutes les nations éclairées et des générations qui se sont succédées depuis le siècle de l'auteur.

Après Homère, paraît dans la carrière de la poésie épique, *Virgile,* moins sublime à la vérité, moins animé que son modèle, mais moins rempli de négligence, plus varié, plus correct, plus noble, et plus soutenu que lui. En ouvrant l'Enéide, on reconnaît l'élégance et la correction du siècle d'Auguste. Le mérite principal et particulier de Virgile, est la tendresse. La nature l'avait doué d'une sensibilité exquise; il devait éprouver personnellement l'effet de toutes les scènes touchantes qu'il décrit, et c'est ce sentiment qui lui donnait sans doute la clé du cœur qu'il savait atteindre d'un coup de pinceau. Ce mérite qui, dans un poème épique, est le premier après le sublime,

fournit toujours à l'écrivain les moyens d'intéresser tous les lecteurs.

Parmi les poètes épiques des temps modernes, le *Tasse* est, sans contredit, celui qui tient le premier rang. Sa Jérusalem délivrée est ornée de toutes les beautés qui appartiennent strictement et essentiellement au genre épique. Il y a déployé la richesse et la fertilité de son invention; il abonde en événemens, et les varie avec le plus grand art : on voit souvent la scène changer, et des objets agréables et touchans remplacent les camps et les batailles. Il présente alternativement à son lecteur des cérémonies religieuses, des intrigues d'amour, des aventures, des voyages, et des incidens de la vie pastorale. Malgré cette diversité, tout l'ouvrage est habilement lié, et l'unité du plan est rigoureusement maintenue. C'est dans la lecture de cet admirable poème, qu'un lecteur habile peut surtout déployer ses talens, et faire passer à l'esprit et au cœur de ses auditeurs les impressions les plus agréables.

Nous n'omettrons pas, en parlant des poètes épiques, l'aimable auteur des *Aventures de Télémaque*. Quoique *Fénélon* n'ait pas écrit en vers, il ne mérite pas moins d'être considéré comme un des meilleurs poètes épiques modernes: sa prose héroïque et cadencée est infiniment harmonieuse, et prête au style toute l'élévation dont la langue française est susceptible en vers. « Jamais, dit La Harpe (Eloge de Fénélon), on n'a fait un plus bel usage des richesses de l'antiquité et des trésors de l'imagination; jamais la vertu n'emprunta, pour parler aux hommes, un langage plus enchanteur.

Là se font sentir davantage ce genre d'éloquence qui est propre à Fénélon, cette onction pénétrante, cette élocution persuasive, cette abondance de sentiment, qui se répand de l'âme de l'auteur et qui passe dans la nôtre..... Cette diction, toujours élégante et pure, qui s'élève sans efforts, qui se passionne sans affectation; ces formes antiques qui sembleraient ne pas appartenir à notre langue, et qui l'enrichissent sans la dénaturer; enfin, cette facilité charmante, l'un des plus beaux caractères du génie, qui produit de grandes choses sans travail, et qui s'épanche sans s'épuiser...... quel genre de beauté ne se trouve pas dans le Télémaque? L'intérêt de la fable, l'art de la distribution, le choix des épisodes, la vérité des caractères, les scènes dramatiques et attendrissantes, les descriptions riches et pittoresques, et des traits sublimes qui, toujours placés à propos, et jamais appelés de loin, transportent l'âme et ne l'étonnent pas. »

*Voltaire* nous a donné dans sa *Henriade*, en vers français, un poème épique très régulier. Quoique cette production, comme toutes les autres de cet écrivain, porte l'empreinte de son génie; quoiqu'on y trouve très fréquemment des conceptions hardies, des expressions vives et heureuses, des comparaisons neuves et frappantes, des passages d'une beauté inimitable, elle n'est pas néanmoins classée parmi les chefs-d'œuvre de la composition épique. Le poème devient par fois languissant; l'imagination n'est point frappée, et le lecteur n'est pas saisi de l'enthousiasme que devrait inspirer la sublimité d'un poème épique.

*Ordre des lectures qui suivront cette leçon.*

1° Le 4e chant de l'*Enéide*, traduit par l'abbé Delille ;

2° Le 3e du *Tasse*, traduit par Baour-Lormian ;

3° Le 1er du *Poème de la Religion*, par Racine le fils ;

4° Le 7e de *la Henriade* de Voltaire.

## VINGTIÈME LEÇON.

*De la Poésie Dramatique, considérée en elle-même, dans ses applications, et dans ses rapports avec l'art théâtral.*

J'ai le dessein, Messieurs, de donner à cette dernière partie de mon cours un développement proportionné à la diversité des idées qu'elle réveille dans les esprits, non pour vous initier dans un art dont l'exercice est sans doute loin de vos pensées, mais pour traiter avec tout l'intérêt qu'elle inspire une branche des beaux-arts, devenue dans nos mœurs, la plus noble source de nos jouissances, l'objet de l'émulation des plus beaux talens, la plus riche en productions du premier ordre, la plus brillante dans ses applications, et pour vous mettre en même-temps à portée de juger de son importance par l'étendue des conditions et des lois qui se lient à l'accomplissement de sa haute destinée. Les compositions dramatiqués ne sont pas, comme les autres genres de poésie, condamnées à survivre

silencieusement à leur publicité dans des livres où le temps anéantit quelquefois les plus belles productions du génie : elles passent sur les théâtres de la nation ; et là se forme leur association avec le bel art de la scène qui doit les soutenir et propager en tous lieux leur brillante publicité. Là, se multiplient et revivent sans cesse les magnifiques conceptions de la poésie dramatique. Là, prennent naissance et reviennent chaque jour sous nos yeux les *Corneille*, les *Racine*, les *Molière* et les *Voltaire* : noms célèbres que l'ingratitude et l'envie auraient peut-être déjà précipités dans l'oubli sans l'intervention de l'art théâtral, dont la noble tâche est de sauver des injures du temps et de l'inconstance des esprits les œuvres du génie, en les reproduisant à nos souvenirs, et en perpétuant ainsi leur juste célébrité.

Combien est belle cette association de la poésie dramatique avec l'art de la scène, quand ils sont dignes l'un de l'autre et qu'ils marchent de front dans la carrière qui leur est ouverte ! Mais combien ils peuvent se flétrir mutuellement, quand d'un côté, la poésie dramatique met en action des intrigues sans intérêt, ou dans la bouche de ses interprètes un langage que réprouvent les mœurs et le goût ; et que de l'autre, il n'y a qu'insuffisance et médiocrité pour accueillir et réaliser ses belles productions ! Voilà pourquoi, en vous exposant les différens genres de la poésie dramatique, leur caractère et leur but, je n'ai pas voulu séparer de cet important objet les lois, les conditions et les convenances de l'art théâtral dont les destinées sont si inti-

mement liées avec elle. Si l'instruction qui en résultera va plus loin que le but que je me suis proposé dans ce cours, du moins j'ose croire que vous y puiserez des idées saines et justes sur un genre de littérature qui intéresse à tant de titres la gloire de la nation et les nobles jouissances du public; du moins vous en retirerez l'avantage de pouvoir former avec connaissance de cause, des jugemens certains sur les talens vrais ou faux qui occupent la scène française, de vous préserver de l'engouement contagieux de l'ignorance, de la sottise, et surtout de l'influence de ces applaudissemens corrupteurs et de convention dont retentissent aujourd'hui nos théâtres.

Et quand je vous parle de ces sortes d'applaudissemens, je me sens entraîné malgré moi, et par un sentiment invincible de douleur et d'indignation que vous partagerez sûrement, à vous donner le secret de la plaie honteuse qui ronge et dévore la poésie dramatique comme l'art théâtral. Non, je ne vois plus rien qui puisse sauver ces deux branches si honorables des beaux-arts de la dégradation qui les menace, si on ne s'empresse pas d'anéantir la lèpre odieuse qui s'est attachée à leur destruction. Sans doute on a vu dans tous les temps des intrigues de coterie et de parti dispenser ou renverser la réputation des talens exposés aux regards du public : mais jamais on ne s'était avisé d'ériger, comme aujourd'hui, en spéculation lucrative, en affaire d'argent, la dispensation des applaudissemens ou des sifflets au théâtre, et de constituer pour cet emploi les instrumens

les plus abjects. Qui le croirait si nous n'avions pas chaque jour sous les yeux ce spectacle scandaleux? C'est à un ramas d'hommes de néant, pris dans la classe la plus obscure de la société, sans notions ni de l'art dramatique, ni des lois du langage, ni des bienséances théâtrales, qu'est confiée la fortune des ouvrages qui sont mis en scène et celle des acteurs qui les représentent. C'est à ces hommes que le poète qui veut débuter dans la carrière dramatique, va sacrifier son indépendance, son honneur et sa bourse, pour faire passer au bruit de leurs applaudissemens, ses premiers essais; que l'acteur ou l'actrice qui prétendent dès leur entrée dans la carrière théâtrale aux palmes d'un talent consommé, vont prodiguer jusqu'à leur dernière ressource, pour obtenir de leurs mains le vain triomphe de leur présomption..... Et ce qu'il y a de plus funeste encore, c'est que tout a subi à-la-fois le joug de ces ignobles suppôts de l'art dramatique: leur clientelle est immense; les plus beaux talens, comme la médiocrité la plus obscure en sont les tributaires; les théâtres rivaux en font l'appui de leur insensée rivalité; tous les amours-propres, toutes les jalousies, toutes les haines en font les instrumens de leurs intrigues; leur intervention est partout appelée, et à force de subir l'ignominie de cette honteuse dépendance, on est parvenu au point de la croire nécessaire, et d'en afficher ouvertement et sans pudeur les scandaleux effets.

Mais qu'en résulte-t-il? Que tout se trouve déplacé, confondu, dénaturé dans le domaine de la littérature

dramatique, comme dans celui de l'art théâtral. Que les bons écrivains qui, par la constance de leurs travaux, pourraient faire la gloire de leur pays, s'arrêtent au milieu de leurs efforts, découragés par le spectacle des triomphes de la médiocrité, ou séduits eux-mêmes par la facilité d'appeler les applaudissemens sur des œuvres à peine ébauchées. Que les avenues du temple de Thalie sont tous les jours asssiégées par une foule d'auteurs subalternes qui, après en avoir brusqué l'entrée par leurs intrigues, parviennent à faire étouffer sous les stupides acclamations de leurs stipendiaires, les murmures du bon sens et du goût. Que le poète d'honneur qui a dédaigné de faire dépendre son mérite de l'argent prodigué à de juges pareils, ne trouve dans leur cohue que des ennemis avec lesquels il faut, ou lutter corps à corps pour se soustraire aux vociférations de leur cupidité trompée, ou transiger enfin pour en obtenir au moins le silence. Que les auteurs envieux et jaloux peuvent donner la plus libre carrière aux projets de leur égoïsme, en opposant aux prétentions d'une concurrence redoutable, les clameurs et les sifflets des agens vendus à leur secrète ambition. Que le monopole enfin de la scène se trouve dévolu à ceux qui ont à leur solde la plus nombreuse et la plus intrépide phalange de ces distributeurs à gages des couronnes théâtrales.

Et sur la scène, qu'en résulte-t-il encore? que tout s'y résout en sacrifices d'argent, en intrigues, pour s'y faire applaudir; et par conséquent en faiblesse, en présomption et en médiocrité. Et à quoi bon en

effet cultiver un art dont le plus ou le moins de perfection peut donner les mêmes jouissances d'amour-propre et de vanité? A quoi bon se consumer dans des études pénibles, quand du sein des voluptés et d'une vie oisive, on peut passer sur une scène où l'on sait que mille mains sont prêtes à couvrir d'applaudissemens les plus tristes effets de l'ignorance et de la présomption? Là, tout est convenu d'avance, soit pour le nombre et pour la chaleur des applaudissemens, soit pour les circonstances où ils doivent éclater. Là, sont rassemblées tous les soirs, et disposées convenablement, des bandes organisées qui, au signal de leur chef, doivent, tantôt soigner les entrées ou les sorties de tel acteur; tantôt accueillir avec des transports les mouvemens de telle actrice, lorsqu'elle soulève et arrange son voile, ou lorsqu'elle se développe et se retourne pour montrer ses grâces et sa parure. Là, doivent être accompagnés d'interminables applaudissemens, des cris affreux dont l'oreille la plus intrépide a peine à soutenir les déchirans éclats; des effets, dont l'exagération et les contre-sens mériteraient les huées de la raison et du goût. Là, rien n'est abandonné aux jugemens du public éclairé; il faut qu'il applaudisse ou qu'il se taise: et delà vient que nos théâtres se changent quelquefois en arènes où des hommes désintéressés et amis de l'art théâtral se trouvent exposés aux provocations et aux violences d'une tourbe ignorante et grossière, qui doit appuyer à tout prix ceux qui la paient, et ne reconnaître de talent et de mérite que dans les fidèles tributaires de leur ignoble corporation.

Voilà, messieurs, comme je vous l'ai dit, la plaie honteuse qui dévore à-la-fois l'art de la scène et la littérature dramatique: et ce qui doit le plus surprendre au milieu de cet inconcevable désordre, c'est le silence du public qui fait les frais de ses jouissances, devant lequel se manifeste ouvertement, et chaque soir, cette injurieuse conspiration contre ses plaisirs et contre ses droits: c'est celui de l'autorité qui est chargée du maintien des beaux-arts, et qui ne peut ignorer à quel point de dégradation on a conduit ceux qui intéressent à tant de titres la gloire nationale. N'est-il pas facile de voir qu'un pareil état de choses, fondé sur la cupidité et sur le jeu des passions les plus viles, ne peut aller qu'en empirant, et qu'il doit nécessairement entraîner la perte et le déshonneur de l'art dramatique en France? Mais si cette conséquence est inévitable, ne serait-il pas juste autant qu'honorable de l'arracher à l'influence désastreuse qui le précipite dans le néant?

Rentrons, Messieurs, dans un air plus pur en revenant à l'objet de notre leçon, dont l'intérêt est bien capable de dissiper les fâcheuses impressions dont nos âmes sont affectées. *Qu'est-ce que la poésie dramatique considérée en elle-même et dans ses diverses applications? Quel doit être le caractère de la lecture des compositions de ce genre*, et *quelles sont les lois, les conditions et les convenances de l'art théâtral?* Telles sont les questions dont les développemens vont servir de complément à la série des principes sur l'art de lire à haute voix que je vous ai exposés dans ce cours.

## I.

*De la poésie dramatique, et de ses diverses applications.*

Un drame, en général, est le spectacle poétique d'une action intéressante : dans le poème épique, l'action n'est que racontée ; elle ne se voit point : dans la poésie dramatique, elle est soumise aux yeux, et doit se peindre comme la vérité. Il y a trois sortes d'unités dans les drames : *unité d'action, unité de jour*, et *unité de lieu*.

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli,
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Boil. *Art. Poét., chap. III.*

L'action est *une*, quand on se propose un seul but auquel tendent tous les moyens qu'on emploie. On divise l'action dramatique en *actes* qui sont eux-mêmes divisés en *scènes*.

Un acte est une action faisant partie essentielle d'une autre action ou de plusieurs avec lesquelles elle concourt de près ou de loin, médiatement ou immédiatement, à une fin commune. Quand ces actions sont toutes sur la même ligne directe, qu'elles s'enfilent tour-à-tour, jusqu'à ce qu'elles soient arrivées au terme, alors l'action dramatique est simple et sans épisode.

Quand, parmi ces actions, il y en a qui n'ont qu'une attache superficielle à l'action principale, on les nomme *épisodiques.* Elles sont plus ou moins épisodiques, selon qu'elles se réunissent plus tôt ou plus tard à l'action principale.

Les actes, en quelque nombre qu'ils soient, ont chacun leurs règles particulières. Le premier contient l'exposition du sujet : elle est conduite ordinairement de manière à exciter la curiosité des spectateurs, et à leur faciliter l'intelligence de ce qui se prépare. Dans les suivans, jusqu'au dernier, le nœud se serre de plus en plus, les évènemens se pressent, se croisent, se contrarient, et excitent tour-à-tour l'attente et la curiosité du spectateur; enfin, le dernier contient le dénoûment de l'action principale.

Une *scène* est une partie d'un acte, caractérisée par l'arrivée ou par la sortie de quelqu'un des personnages qui ont quelque part à l'action.

On entend par *l'unité de jour,* le temps pendant lequel l'action représentée doit commencer et s'achever. Ce temps est borné à vingt-quatre heures; c'est un degré de perfection, particulièrement adopté par la scène française et dont on sent le plaisir dans les chefs-d'œuvre de la poésie dramatique.

*L'unité de lieu* est une règle qui veut que l'action dramatique soit bornée à un seul et même lieu, afin d'éviter la confusion et d'observer toutes les lois de la vraisemblance : *que le lieu de la scène soit fixe et marqué,* dit Despréaux.

L'état de celui qui parle est la règle du style employé

par la poésie dramatique : il est naturel qu'un roi, un simple particulier, une femme, un commerçant, un laboureur paisible, s'énoncent avec des tons différens. Mais ce n'est pas assez : ces mêmes hommes peuvent être dans la joie ou dans la douleur, dans l'espérance ou dans la crainte; alors cet état du moment donne une seconde modification à leur style, qui a toujours pour base celle qui est relative à leur état habituel.

Quand un personnage parle seul, il fait ce qu'on appelle un *monologue ;* et quand plusieurs parlent et s'entretiennent ensemble, c'est un *dialogue.*

Le lieu où l'action dramatique se passe, s'appelle *scène ;* elle est toujours convenable à la qualité des acteurs. Si ce sont des bergers, c'est un paysage : celle des rois est un palais; ainsi du reste.

La poésie dramatique se divise en trois espèces : lorsqu'elle représente une action grande, sérieuse et pathétique entre des personnes illustres, on lui donne le nom de *tragédie ;* quand elle montre sur la scène les défauts et les vices, en y attachant un ridicule qui les rend méprisables, elle porte le nom de *comédie ;* enfin, lorsqu'elle expose une action dans le dessein d'émouvoir, comme dans la tragédie, et d'amuser, comme dans la comédie, on l'appelle proprement *drame.*

### *De la Tragédie.*

L'homme est né timide et compatissant. Comme il se voit dans ses semblables, il craint pour eux et pour

lui-même les périls dont ils sont menacés; il s'attendrit sur leurs peines; il s'afflige de leurs malheurs, et moins ces malheurs sont mérités, plus ils l'intéressent: la crainte même et la pitié qu'il en ressent lui sont chères; car au plaisir physique d'être ému, et au plaisir moral d'éprouver qu'il est juste, sensible et bon, se joint celui de se comparer au malheureux dont le sort le touche.

C'est sur ces sentimens naturels de terreur et de pitié qu'est fondée la tragédie. Son but moral est l'utilité d'un grand exemple, rendue plus frappante à la faveur des fortes émotions qu'elle produit.

La tragédie s'est montrée sur la scène française avec une dignité, un éclat inconnus aux autres peuples, et même aux nations les plus célèbres de l'antiquité. Les sujets des anciennes tragédies grecques étaient trop souvent fondés sur la fatalité du destin et des infortunes invisibles, sur les réponses des oracles, ou sur la vengeance des Dieux. Sur la scène française, la tragédie est uniquement fondée sur le jeu des passions, et sur les suites funestes qu'elles entraînent, ce qui rend l'action plus vraisemblable, plus touchante, et en même temps plus utile.

*Corneille*, qu'on peut considérer comme le père de la tragédie française, est remarquable par la dignité des sentimens, et par la fertilité de l'imagination. Moins tendre et moins touchant que pompeux et magnifique, son génie était plus tourné vers la poésie épique, que vers la composition tragique. Il a fait un grand nombre de tragédies d'un mérite inégal. Les

meilleures et les plus estimées sont : le *Cid*, les *Horaces*, *Polieucte* et *Cinna*.

*Racine*, quoique supérieur à Corneille, n'a ni son abondance, ni la grandeur de son imagination ; mais il est infiniment plus touchant, et totalement dégagé de son enflure. Ses tragédies d'*Athalie*, de *Phèdre*, d'*Andromaque* et de *Mithridate*, sont des compositions dramatiques excellentes. Racine a éclipsé tous les poètes français par son style poétique, et par sa facilité à manier la rime et à lui donner une harmonie complète. Il est inimitable sous ce rapport.

*Voltaire*, dans quelques-unes de ses tragédies, n'est inférieur à aucun de ses prédécesseurs, et les a tous surpassés dans les situations délicates et intéressantes qu'il a eu l'art d'introduire dans ses pièces. C'est-là ce qui le distingue essentiellement. Ses caractères sont fortement dessinés ; ses incidens sont frappans, et ses sentimens sublimes. *Mahomet*, *Zaïre*, *Alzire*, *Mérope*, etc., méritent à tous égards la brillante réputation qu'elles ont acquise ; et ce qui est digne de remarque, c'est que, dans l'expression de ses sentimens, Voltaire est le plus religieux et le plus moral de tous les poètes tragiques.

On demandait un jour à *Crébillon*, pourquoi il avait choisi le genre dans lequel il travaillait ses pièces... « Corneille, répondit-il, s'est emparé des cieux; Racine de la terre; il ne me restait plus que les enfers, je m'y suis jeté à corps perdu ». Crébillon, en effet, semble s'être livré tout entier à tracer le tableau de l'homme du côté qui n'est pas le plus beau sans doute,

mais qui est peut-être au théâtre un des plus frappans. Il a montré la perversité humaine dans toute son atrocité; c'est un frère qui assassine le fils de son frère, et qui lui en fait boire le sang; c'est un fils qui égorge sa mère; c'est un père qui tue son fils. En embrassant ces moyens, Crébillon s'est fait un genre particulier qu'il ne doit qu'à lui-même, et il excelle dans ce genre.

*De la Comédie.*

La comédie est suffisamment distinguée de la tragédie par son ton et son caractère. Elle n'a pour objet, ni les grandes infortunes des hommes, ni leurs grands crimes; mais leurs extravagances, leurs vices les moins odieux, et les singularités de leur caractère. Ce genre tire toute sa force du penchant naturel des hommes à saisir le ridicule de leurs semblables, et à s'en amuser. Nous voyons en général les défauts d'autrui avec une complaisance mêlée de mépris, lorsque ces défauts ne sont ni assez affligeans pour exciter la compassion, ni assez révoltans pour donner de la haine, ni assez dangereux pour inspirer de l'effroi. Ces images nous font sourire, si elles sont peintes avec finesse; elles nous font rire, si les traits de cette maligne joie aussi frappans qu'inattendus, sont aiguisés par la surprise.

Le caractère général des comédies du théâtre français, est d'être correctes et décentes. *Regnard*, *Dufresni*, *Dancourt*, *Marivaux*, *Picard*, *Piron*, *Collin d'Harleville*, sont des auteurs comiques d'un très grand mérite. Mais celui dont la scène française se

glorifie davantage, est l'immortel *Molière ;* et il est certain que de tous les auteurs qui se sont distingués pendant le siècle brillant de Louis XIV, aucun n'a atteint à un plus haut degré de réputation, ni approché dans son art, si près de la perfection. Voltaire n'a point hésité à le proclamer le plus habile de tous les poètes comiques, sans exception de temps ni de pays. Son *Tartuffe,* dans le genre sérieux, et son *Avare,* dans le genre gai, sont des chefs-d'œuvre.

*Du Drame ou du genre mitoyen entre la tragédie et la comédie.*

Vous n'avez point assisté, Messieurs, aux vives discussions qui se sont élevées à l'occasion de cette espèce de composition dramatique qui date seulement du dernier siècle, et qui, à ce titre, a éprouvé et éprouve encore toutes les contradictions qui attendent ordinairement ce qui sort de la ligne de l'usage et des habitudes.

Voici quelques traits du déchaînement avec lequel ce nouveau genre fut poursuivi dès sa naissance :

Des drames gémissans les voix mélancoliques....

écrivait *Rivarol.* Ailleurs, *Palissot,* en parlant de la *Sottise,* disait :

Elle applaudit pourtant de préférence
Aux inventeurs du cothurne bourgeois,
Genre bâtard qui s'établit en France,
Lorsque du goût on méconnut les lois.

DUNCIADE. *Ch.* I.

Ailleurs, *Baour - Lormian* le peignait sous ces traits :

Tous nos drames pleureurs ne sont qu'un froid jargon
Qu'un dégoûtant amas de sang et de poison,
Qu'un mélange confus de malheurs et de crimes,
De tableaux surannés, de stériles maximes,
De songes, de récits.... l'auditoire en langueur
Mesure avec effroi leur mortelle longueur.

Enfin, je vais vous lire un conte de *Hoffman*, intitulé: L'*Origine du drame*, qui obtint dans le temps où il parut une très grande vogue.

Quand de Sapho les jeunes prosélytes,
Au cœur brûlant, aux regards hypocrites,
Par les douceurs d'un art tout féminin
Charmaient l'oubli du sexe masculin;
On n'a point vu leur fureur libertine
Se féconder de leurs baisers menteurs;
Et, de tout temps, la matrone Lucine
A dédaigné leurs stériles ardeurs.
Mais de nos jours, au milieu du Parnasse,
De deux tendrons le couple fortuné,
Au grand regret de Phébus étonné,
Vient de donner un germe de sa race.
Au seul récit de cet étrange hymen,
Mon cher lecteur, sans beaucoup d'examen,
A reconnu Melpomène et Thalie,
L'un si belle et l'autre si jolie,
Et pour leur fils, le *Drame basané*
Rieur amer et pleureur forcéné.
Le nouveau-né suivit la double trace
De ses parens, et leurs diverses lois :

Mais voulant rire et pleurer à-la-fois,
On dit qu'il fit une horrible grimace.
A son aspect tout le Pinde frémit;
A ses accens Apollon le maudit.
Ses deux mamans de honte se cachèrent,
Et pour leur fils trois fois le renièrent.
Mais un conseil qui bientôt s'assembla,
Fixa le sort du nouveau phénomène.
Sous les lauriers qui bordent l'Hipocrène,
Le blond Phébus en ces termes parla :
« Puisque ce monstre, enfant de deux pucelles,
« Est né chez nous, qu'il y reste avec elles :
« Mais en vertu de notre autorité,
« Nous l'excluons de l'immortalité ;
« Et si jamais une Muse facile
« S'amourachait de ce drame éhonté,
« De par le Styx, elle sera stérile,
« Monstre jamais n'eut de postérité. »

La raison de tout ce déchaînement était prise dans la révolution qu'avait réellement opérée dans l'art dramatique une pièce de *Lachaussée, le Préjugé à la mode,* jouée avec beaucoup de succès le 5 février 1735. Ce poète considérant sans doute que pendant l'espace d'un siècle entier, tous les écrivains qui s'étaient succédés avaient couru une même carrière, et qu'il ne restait à leurs successeurs que les difficultés de la concurrence et les dangers de l'imitation, imagina de se frayer de nouvelles routes; et c'est dans cet esprit qu'il introduisit sur notre théâtre ce genre de comédie mixte, dont les anciens avaient bien donné l'idée dans l'Andrienne de *Térence,* dont on retrou-

vait les traces dans les anciennes tragi-comédies qui se jouaient chez nous dans l'enfance de l'art, et que les *Shakespeare*, les *Calderon*, les *Lopès* et les *Goldoni* réalisaient chez nos voisins; mais qui plus étendu chez lui, plus déterminé et surtout plus régulier, devait lui mériter le titre de fondateur de ce nouveau genre.

Lachaussée est en effet considéré comme tel, et le mérite de ses pièces qui n'est pas contesté, qui est encore le même après quatre-vingts ans, et qui a excité l'émulation d'un nombre considérable d'écrivains d'un talent supérieur, prouve qu'il ne s'était mépris, ni sur l'intérêt de cette nouveauté, ni sur l'esprit de la nation à laquelle il la présentait, pour augmenter ses jouissances.

On a regardé cette entreprise comme une corruption de l'art; c'est peut-être pousser trop loin les conséquences. Il n'y a de corruption que dans ce qui est d'un goût faux, et les drames, comme les autres genres, peuvent valoir plus ou moins, selon qu'ils sont bien ou mal traités.

Tout ce qu'on peut dire de plus juste, ce me semble, c'est que cette espèce de composition est réellement au-dessous du grand tragique et du comique véritable; parce que, dit *Laharpe*, empruntant quelque chose de l'un et de l'autre, elle affaiblit par ce mélange le caractère essentiel de tous les deux; parce que voulant en même temps émouvoir comme dans la tragédie et amuser comme dans la comédie, elle est beaucoup moins touchante que la première, et

beaucoup moins gaie que la seconde : et cette disproportion sera toujours inévitable, par la raison qu'il ne paraît guère possible d'assembler des impressions si diverses, sans leur ôter de leur force.

Au reste, messieurs, quels que soient les jugemens que l'on ait portés de ce nouveau genre, et que l'on peut porter encore, il est facile de voir qu'il a déjà vaincu toutes les oppositions, et qu'il s'avance dans la carrière de l'art théâtral, soutenu par l'assentiment presqu'universel des esprits et par leur tendance vers les nouveautés. On aurait beau se le déguiser, il s'opère dans le domaine de l'art dramatique, une révolution lente, insensible, qui mine sourdement l'ancien édifice de notre poésie scénique, et qui finira peut-être par le renverser. Nos trois unités, sources de tant de beautés dans nos poètes classiques, commencent à peser à nos écrivains, et il ne faut qu'un empiétement de plus sur l'opinion et sur les principes reçus, pour les faire franchir à front découvert. D'un autre côté, la difficulté de trouver de nouveaux sujets, ou le desir de la singularité, font recourir aux œuvres des poètes étrangers, et nos mœurs théâtrales contractent dans cette communication la teinte du genre et du caractère de leurs compositions. Il y a presque autant d'admirateurs aujourd'hui parmi nous des *Schiller*, et des *Shakespeare* que des *Corneille* et des *Racine*. Est-ce une preuve de la décadence du goût ? Est-ce un effet nécessaire de la marche de l'esprit humain ? Il faudra pourtant qu'il prenne une assiette, et alors seront fixées sans doute toutes les hésitations qui nous tiennent en-

core en balance sur les meilleures formes du genre dramatique. Ce sera l'ouvrage des génies qui viendront attacher leur puissance à leurs créations, et qui y feront reposer encore l'esprit humain, jusqu'à ce que de nouvelles impulsions, de nouveaux goûts l'entraînent encore dans d'autres routes, ou (ce qui vaudrait encore mieux) le ramènent vers celles que se sont frayées nos modèles.

## II.

*De la lecture des compositions dramatiques.*

Après avoir donné une idée des trois principaux genres qu'embrasse la poésie dramatique, nous allons traiter particulièrement de la *manière de lire* les pièces de théâtre : et prenez garde, Messieurs, que je dis simplement *de lire ;* car il ne faut pas confondre cet exercice avec la manière de déclamer un œuvre dramatique qui comporte en effet une grande différence. Lire une pièce de théâtre peut être un objet d'étude, de délassement ou de curiosité pour toute espèce de personnes. La déclamer n'appartient qu'à ceux qui font profession de monter sur la scène. J'ai déjà montré ailleurs (page 215), combien l'affectation des hautes inflexions théâtrales et des autres moyens qui concourent à favoriser l'illusion scénique, appliquée à la lecture d'une pièce dramatique faite dans les réunions de société, était vaine et blessait même les convenances : je maintiens ici de tout mon pouvoir ce principe, par une raison plus décisive encore; c'est qu'une pareille pré-

tention est presque toujours un écueil inévitable pour ceux qui osent la hasarder; je ne connais pas d'épreuve plus difficile pour un lecteur qui se respecte, et qui ne veut point se mettre aux prises avec le ridicule; je n'en connais point qui prête autant à des erreurs, à des contre-sens, à des dissonnances, à des tons faux, à des extravagances, en un mot, propres à provoquer le rire, et à répandre partout l'ennui, la fatigue et le dégoût. J'ai été témoin de beaucoup d'essais malheureux dans ce genre; j'ai vu souvent de jeunes présomptueux qui, ayant recueilli quelques inflexions théâtrales, et pleins de quelques réminiscences, s'avançaient en comédiens au milieu d'un cercle, et là, prétendaient dans la lecture d'une scène de chaleur, produire à eux seuls la même illusion que plusieurs acteurs sur le théâtre. Qu'en résultait-il? Qu'après s'être bien échauffés, qu'après avoir assourdi toutes les oreilles par une déclamation forcée, blessé tous les yeux par le désordre de leurs mouvemens et de leurs gestes, et outragé le bons sens de leurs complaisans auditeurs par autant d'incorrections de langage que de fautes contre l'intelligence des idées, ils ne rapportaient de leurs efforts, que le mépris de leur suffisance, ou les complimens ironiques de leurs flatteurs.

Tenez-vous toujours en garde, Messieurs, contre la séduction de porter dans la lecture d'une œuvre dramatique, les mêmes inflexions qui sont employées sur le théâtre dans la déclamation des ouvrages de ce genre. Il n'y aucun rapport entre ces deux situations: je dis même plus; c'est que, dans le cas même de la

supposition la plus avantageuse pour un lecteur, il est réellement beaucoup plus difficile pour lui de donner quelque degré d'intérêt à l'objet de sa lecture, en le couvrant du prestige de la déclamation théâtrale, qu'à un acteur sur la scène. Comment figurer avec vérité des interlocuteurs, quand il n'y a point d'interlocuteurs? Comment, dans un isolement parfait, et sans aucun accessoire, pouvoir feindre une situation qui tire souvent toute sa force sur la scène de tout ce qui l'entoure, de ce qui l'a précédée, et de ce qui doit la suivre?

Il faut donc nécessairement ramener une lecture dramatique de société dans les bornes des autres lectures qui sont faites dans le même cas, si on veut lui donner le caractère qui convient aux bienséances sociales, et à la position du lecteur lui-même. Dans le cours de votre carrière, vous aurez sûrement l'occasion de vous convaincre que la lecture des ouvrages dramatiques entre pour beaucoup dans les délassemens des réunions amies des beaux-arts; dès qu'il paraît un ouvrage bien fait dans ce genre, on veut le connaître, et c'est toujours à celui qui promet le plus d'en faire sentir les beautés, que l'on défère l'honneur de le lire: que de salons ont retenti dernièrement des belles scènes de l'*Ecole des Vieillards*, cette pièce la plus remarquable de notre siècle; et que de lecteurs ont pu y déployer le charme qui jaillit à chaque instant des vers et des situations de ce bel ouvrage!

Mais ne vous y trompez pas, Messieurs, s'il faut bannir de la lecture des pièces dramatiques les in-

flexions et la manière du théâtre; cela ne veut pas dire qu'il faille la faire descendre à la trivialité et à la monotonie des lectures faites sans goût, sans discernement, et sans intérêt. Une pièce de théâtre lue froidement et sans intelligence, devient un ouvrage informe; c'est un tableau dont les nuances ont disparu, dont les contrastes sont sans effet, dont les couleurs sont flétries ou effacées, et dont il ne reste qu'un fond dégradé, où l'œil cherche vainement à démêler un sujet.

En général, il vaut mieux, dans ces sortes de lectures qui sont véritablement hérissées de difficultés, s'en tenir à une manière modeste et simple, en faveur de laquelle on obtient bien plus facilement l'indulgence des auditeurs, que lorsqu'on affiche des prétentions exagérées; alors, si on commet des erreurs, soit dans la peinture des situations délicates, soit dans les transitions épineuses du dialogue, ces fautes ne sont pas aussi sensibles; et si le lecteur d'ailleurs, joint à un organe facile, exercé, une prononciation pure et correcte, une exacte manière de lire les vers, et des tons nuancés de sentiment et de chaleur qui prouvent que son cœur et son intelligence ne sont point étrangers aux choses qu'il exprime; il se trouvera dans ce juste milieu qui convient aux lectures dramatiques de société, et dont les bons esprits savent se contenter, parce qu'ils jugent sainement des convenances.

Au reste, vous verrez, Messieurs, dans les lois de l'action théâtrale dont nous allons parler, les principes qui peuvent s'appliquer en même temps à la lecture simple des compositions dramatiques. Il vous

sera facile de les saisir et de les séparer de ce qui appartient uniquement à l'art théâtral qui n'adopte et ne peut reconnaître en effet pour principes d'une bonne déclamation que ceux qui servent de base à une bonne lecture.

## VINGT-UNIÈME LEÇON.

### III.

*Des convenances, des conditions et des lois de l'art théâtral.*

> Le théâtre est ce que l'esprit humain a jamais inventé de plus noble et de plus utile pour former les mœurs et pour les polir : c'est là le chef-d'œuvre de la société.
>
> VOLTAIRE.

J'ai plusieurs fois essayé, Messieurs, de m'élever à la hauteur des sujets qui, dans mon plan, devaient servir à l'application des principes sur l'art de la parole, pour en déduire les règles de lecture ou de récitation qui conviennent à leur caractère et à leur objet; ici, je l'avoue, je sens que j'ai besoin de recueillir mes forces pour vous parler dignement d'un art auquel se rattachent les plus grands intérêts, et pour vous faire sentir toute l'étendue des conditions qui appartiennent à son exercice. Combien me semblent circonscrits dans une sphère étroite, les esprits qui ne veulent pas reconnaître la haute influence de cet art, qui, par la voie des jouissances du cœur et de l'esprit, éclaire et cor-

rige à-la-fois l'un et l'autre; et qui le poursuivent de leur implacable acharnement! Il fallait le proscrire et le renverser de ses trétaux, lorsque dans des siècles dont ont vanté les vertus, le théâtre offrait au peuple des tableaux d'une licence effrénée, l'entretenait dans l'ignorance et la sottise, et ouvrait la porte aux railleries les plus indécentes sur ce que la morale et la religion ont de plus sacré. Mais aujourd'hui que l'art dramatique a pris son rang parmi les beaux-arts qui élèvent à-la-fois le cœur et l'esprit des hommes; qu'il est devenu le dépositaire des plus belles et des plus honorables productions du génie; aujourd'hui que son action est universellement reconnue comme nécessaire à la civilisation des sociétés, et admise partout comme un puissant lévier contre les désordres et la corruption des mœurs, contre les empiètemens de l'ignorance et des préjugés; aujourd'hui enfin que le goût des nobles jouissances qu'il procure est devenu un besoin que favorisent et protègent les lois et les institutions des peuples; je ne vois pas quels motifs pourraient servir encore de prétexte aux déchaînemens dont il est l'objet.

Rousseau, le plus grand ennemi du théâtre, quoique par une contradiction singulière, il ait lui-même travaillé à l'enrichir; Rousseau a dit quelque part, *que celui-là peut s'estimer vertueux qui n'a fait aucun mal à ses semblables :* mais s'il est un lieu propre à graver et à développer cette maxime dans le cœur des hommes, n'est-ce pas le théâtre, où le vice et le crime mis en action reçoivent toujours le châtiment de leurs

excès, et où la vertu est constamment montrée supérieure aux épreuves de la vie. N'est-ce pas là que retentit chaque jour au fond des cœurs, cette voix intérieure qui nous avertit de respecter tout être sensible; que la vertu qui découle de la sensibilité, obtient les suffrages des hommes assemblés; que les préjugés les plus orgueilleux tombent sous le poids de la raison ou du ridicule, et que l'homme cité au tribunal de la nature, égaré souvent par des passions funestes, sent rentrer dans son sein les douces inspirations de l'humanité? N'est-ce pas le théâtre enfin, qui, par excellence, exerce toute notre sensibilité, qui ouvre tous les trésors du cœur humain, qui féconde sa pitié, sa commisération, qui nous enseigne ce qui est bon et honnête, et qui par des sensations délicieuses et répétées bat nos passions dangereuses, enlève au vice sa proie, et au méchant le pouvoir d'étourdir ses remords?

Honneur, sans doute, et mille fois honneur aux poètes qui, en nous faisant goûter les plaisirs les plus nobles et les plus attachans, ont fait ainsi du théâtre une école de morale et de vertu! C'est à eux que nos premiers hommages sont dus pour l'heureuse direction que l'art dramatique a prise dans nos temps modernes: mais que deviendraient, comme nous l'avons dit, leurs écrits, sans le secours de l'art théâtral, sans l'intermédiaire des hommes qui se dévouent à l'exercice de cet art? Ils sont donc admis au partage de leur gloire et associés au but de leurs généreuses conceptions, les organes qui les mettent en action sur la scène! Je n'ai point l'intention de passer les bornes du juste et

du vrai : mais il me semble que cette profession, quand elle est dignement exercée, a des droits aussi à la considération et à la reconnaissance publiques. C'est dans cet esprit, qu'après vous avoir donné, Messieurs, une idée de l'objet de la poésie dramatique, je vais exposer quelles sont les convenances, les conditions et les lois qui me paraissent devoir rendre l'art théâtral digne de sa noble mission, et se lier avec le but honorable qui lui est confié.

## I.

*Des convenances de l'art théâtral quant aux dispositions physiques et morales de ses organes.*

S'il était possible qu'il fût toujours facile de faire, parmi les sujets qui se destinent à l'art théâtral, un choix d'une analogie parfaite avec ce beau genre, vous sentez, Messieurs, que ce choix devrait tomber particulièrement sur ceux qui, réunissant aux avantages de la taille, du port et de la physionomie, ceux d'un organe fort, sonore et facile, seraient en même temps doués de cette élévation d'âme, de cette noblesse, de cette énergie de sentimens qui les identifieraient en quelque sorte sans effort avec la dignité ou avec le caractère des personnages qu'ils auraient à représenter, et qui ennobliraient en même temps la profession qu'ils se proposent d'exercer.

Tels sont en effet les sujets qui, dans les deux sexes, me paraîtraient devoir uniquement convenir à l'exercice de l'art théâtral. Il y a dans cet art un *gran-*

*diose* qui éprouve toujours quelque altération plus ou moins sensible, des disparates qui existent entre son caractère et la conformation extérieure des sujets qui y figurent, et le public qui a naturellement la conscience des convenances et de l'harmonie, est le premier à s'en plaindre : j'ai vu des sifflets presque unanimes poursuivre et chasser de la scène un acteur qui prétendait jouer le rôle de Mahomet avec une voix aiguë, frêle et forcée; ailleurs, j'ai entendu des éclats de rire s'élever de toutes les parties de la salle, à la vue d'un tragédien malheureusement pourvu d'une figure difforme et repoussante; et cependant, cet acteur était doué d'une rare intelligence et consommé dans les principes de son art : le temps seul le fit reconnaître.

Il n'y a rien à dire sans doute sur le défaut d'une taille avantageuse, ou d'une belle physionomie; c'est l'ouvrage de la nature, et il n'est pas au pouvoir de l'homme de le réformer : d'ailleurs, il n'y a véritablement à cet égard que les excès qui soient choquans. Une taille moyenne, et une figure sans difformité sensible, suffisent à l'art théâtral, quand l'acteur sait relever l'une par la noblesse de son port, et l'autre par la dignité de l'expression. Le célèbre *Lekain* était d'une taille très peu avantageuse, et sa physionomie, dans les relations ordinaires de la société, et lorsque ses traits étaient en repos, était sans vie et sans expression : cependant quel homme eut jamais, sous l'habit théâtral, un port plus imposant, et une physionomie plus expressive ?

Tout me paraît dépendre à cet égard de l'idée pro-

fonde qu'un auteur se forme de la noblesse et de la gravité de son art. Voyez un homme en représentation qui a le sentiment du caractère imposant dont il est revêtu, qui le respecte en lui, et qui veut le faire respecter aux autres : naturellement, cet homme prend une attitude analogue au sentiment qui l'anime, et presque sans qu'il s'en aperçoive, toutes les parties de son être en reçoivent l'expression. Son front, ses traits, ses regards, auparavant insignifians, quelquefois même difformes, prennent à-la-fois du caractère, de la vie et de la majesté; tous les ressorts qui rétablissent l'homme dans sa dignité se détendent, et lui impriment un port, une contenance et des mouvemens qui le rendent pour ainsi dire étranger à lui-même. J'ai vu des effets vraiment étonnans de cette espèce de métamorphose. *Mirabeau* dont la figure n'était pas soutenable dans la familiarité, était sublime à la tribune, et sa tête commandait, autant que son éloquence, la surprise et l'admiration.

Tel doit apparaître sur la scène théâtrale un acteur, s'il a un véritable sentiment de son art; et prenez garde que je ne parle pas encore ici, ni du jeu de la physionomie, ni du jeu muet, qui sont susceptibles, comme je le dirai bientôt, d'autant de nuances d'expression que les passions comportent de variétés; mais de cette teinte générale de dignité qui, comme un vêtement nouveau, doit se répandre sur tout son être, le grandir en quelque sorte aux yeux des spectateurs, si sa taille est petite; embellir ses traits, s'ils sont grossiers et difformes; imprimer de la noblesse à

son port et à ses mouvemens, et jeter enfin sur tout son individu cette expression préalable et fondamentale de dignité sur laquelle viendront se poser dignement et se fondre toutes les couleurs accidentelles du genre qu'il traite.

Une autre convenance extérieure qui me semble devoir être dans un rapport immédiat et rigoureux avec l'art de la scène, c'est l'*organe*, considéré, non dans son application à la parole, je ne m'occupe point encore de cet objet; mais en lui-même, dans son caractère, dans son étendue, dans sa force, et dans sa sonorité; et il faudrait pouvoir faire relativement à cette faculté si nécessaire et si précieuse à l'art théâtral, le même choix que pour les qualités physiques d'un acteur, c'est-à-dire qu'il fût possible de n'introduire sur la scène que des voix pleines, harmonieuses, sonores et pures: mais rarement cette convenance pourrait être parfaite. Rien ne présente peut-être une plus étonnante variété que l'organe vocal de l'homme; on ne peut mieux la comparer qu'à l'infinie diversité des physionomies sur lesquelles la main du créateur a imprimé le sceau de sa puissance, en leur assignant à toutes des traits particuliers plus ou moins agréables qui empêchent de les confondre.

Mais du moins, faudrait-il bannir des fonctions de l'art théâtral, les organes trop frêles dont le retentissement s'arrête aux bords de la scène, ou les organes vicieux dont les difformités blessent les oreilles et défigurent la parole. Cette déférence pour la dignité et pour l'objet de l'art théâtral me paraîtrait devoir être

au-dessus de toute considération; c'est le rabaisser et le flétrir que d'en confier l'exercice à des sujets, ou qu'on ne peut entendre, ou qu'on n'entend qu'avec dégoût. Rappelez-vous, Messieurs, ce que je vous ai dit dans la troisième partie de mon cours. (Voyez pag. 192 et suiv.), sur les voix que la nature ou les atteintes d'un amour-propre insensé ont rendues incapables de toute inflexion juste et agréable; il ne s'agissait dans cette discussion que des rapports de l'organe vocal avec les lectures soutenues et oratoires: mais ici, mais dans leur rapport avec les convenances rigoureuses qui appartiennent à l'art de la scène, les voix insuffisantes ou frappées de quelque vice, sont bien moins tolérables; et comment justifier les théâtres qui en présentent de telles au public? Qui n'a pas été révolté quelquefois des sons produits par ces voix formées dans la tête ou dans la gorge, de leur rudesse, de leur âpreté, de leur discordance? Et ces voix aiguës et de fausset employées pour suppléer à l'insuffisance des tons de la nature, quel charme pourraient-elles avoir, quand l'oreille en est assourdie et à chaque instant blessée? Et ces voix, tantôt fortes et monstrueuses par l'effet d'une pulsation momentanée et forcée, tantôt faibles ou grêles, en rentrant dans leur état naturel, comment les supporter dans leurs disparates, dans leur brisement, dans leurs transitions brusques et saccadées? Et ces voix de réminiscence et d'imitation, comment échapperaient-elles à la destinée des misérables parodies ou des charges ridicules qui amusent le public sur les tréteaux des parades et des platitudes scéniques? Et ces organes enfin

sourds, durs, voilés, tristes ou cassés, comment pourraient-ils suffire à l'immense variété des convenances de la scène? Parlerai-je encore des voix qui sont frappées de quelque vice physique? Ecoutez seulement dans le discours ordinaire un homme qui nasonne, qui bégaye ou qui grasseye, et jugez si de pareilles imperfections pourraient être supportables au théâtre. Le nasonnement surtout n'est-il pas la difformité vocale la plus odieuse et la plus insupportable à l'oreille?

Oh! combien un bel organe sur la scène répond dignement aux convenances de l'art théâtral! Nul avantage n'agit avec autant d'empire et plus tôt sur les spectateurs que cette précieuse faculté: le premier sentiment de surprise et de plaisir qu'ils éprouvent, c'est elle qui le leur donne; elle a déjà charmé l'oreille, quand le cœur et l'esprit sont encore dans l'attente des autres jouissances qu'ils se promettent, et cette impression qui n'a pour appui aucune des illusions dont se compose un spectacle dramatique, se survit à chaque instant à elle-même pour amener toujours les mêmes sensations. Rappelez-vous, Messieurs, si jamais vous avez été à portée de la sentir, cette continuité de plaisirs que fait éprouver, par le charme seul de son organe, cette actrice célèbre qui, dans l'art de la comédie, semble être parvenue au dernier degré possible de perfection: qui jamais a pu se lasser de l'entendre? N'avez-vous pas senti à votre oreille, en l'écoutant, comme l'effet d'une musique dont la mélodie et la suavité versaient dans vos sens mille jouissances à-la-fois? Ah! n'eût-elle en partage que ce don de la nature, elle

ferait encore les délices de toutes les âmes sensibles, de tous ceux qui aiment à surprendre dans la première et la plus naturelle expression de l'humanité, les touchantes expansions du sentiment, de la douceur et de l'amabilité !

Enfin la dernière convenance personnelle qui me semble devoir se rattacher à l'honneur de l'art théâtral, est celle qui a sa source dans l'élévation des sentimens de ceux qui se dévouent à son exercice. Et ici, Messieurs, je ne puis me résoudre à transiger avec ces indignes palliatifs qui associent au plus beau des arts ce qui flétrirait la plus obscure des professions. Je ne parle point comme moraliste, mais comme ami de l'art théâtral dont les intérêts me semblent au dessus de tous les ménagemens, et que je voudrais voir rendu à tous les genres de considération qu'il mérite.

Long-temps la profession de comédien a été frappée d'un anathème d'opinion qui la vouait au mépris, à la déconsidération publique; et peut-être, en y réfléchissant bien, cette proscription était-elle autant le résultat de l'immoralité, de l'abjection des comédiens eux-mêmes, que l'ouvrage d'un injuste préjugé. La civilisation, les lumières et la raison, ont remis à cet égard toutes choses à leur place. En considérant le but actuel de nos spectacles, et les talens nécessaires dans ceux qui veulent y jouer un rôle avec succès, l'opinion a cessé d'exercer ses rigueurs, et l'état de comédien a pris, dans tout bon esprit, le degré de considération qui lui est dû. C'est donc dans la position la plus favorable pour concourir sans obstacle à la gloire

de l'art théâtral, que se trouvent aujourd'hui les comédiens; ils n'ont plus à redouter les préventions fâcheuses qui poursuivaient leurs devanciers jusque sur le théâtre où ils exerçaient leur profession : qu'ils y portent avec des talens une réputation honorable, et tout est fini, non-seulement pour la stabilité de leur propre considération, mais encore pour celle de l'art qu'ils professent. Alors les ennemis de ce bel art qui fondent encore leurs répugnances sur la tradition de l'antique immoralité des comédiens, seront forcés au silence, et l'opinion satisfaite pourra, sans aucune restriction, accorder ses suffrages aux institutions théâtrales dont les bienfaits seront alors à ses yeux sans mélange.

Mais quel contraste affreux si l'esprit, en entendant proclamer sur la scène les grands principes de morale et de vertu, pouvait se détourner et établir aussitôt un parallèle entre la conduite du comédien et les choses qu'il énonce! Et qu'on ne s'y trompe pas, le public l'établit toujours ce parallèle odieux, et ses dédains pour l'objet qui les excite y prend de nouvelles forces. Oui, Messieurs, le public est juste; il met les hommes et les choses à leur place, et tel comédien qui a choisi l'abjection pour son partage, y reste couvert de ses éternels mépris; il a beau en recevoir des jouissances, il ne pardonne pas secrètement à l'audace de mettre en action sur la scène des sentimens si fort démentis; il ne pardonne pas au contraste de deux rôles si publiquement affichés, et dont le personnage simulé relève avec tant de force la honte et l'abjection du personnage réel.

Et si je porte mon attention d'un autre côté, quels

coups portés à l'art théâtral, lorsque toutes les facultés nécessaires au maintien et à la perfection des talens qu'il exige, sont sacrifiées à des gouts, à des jouissances qui les compromettent et les flétrissent ! Ignore-t-on jusqu'à quel point peuvent s'étendre les ravages de la licence et des dérèglemens ? Ignore-t-on que l'âme ne peut conserver son élévation et son énergie qu'au foyer de l'honnête, du beau, du vrai, du juste; qu'elle s'affaiblit avec les dépérissemens d'un corps usé par les voluptés ; qu'èlle se dégrade dans son contact avec la dégradation ; qu'elle tombe flétrie au sein du déshonneur, de la bassesse et de la honte? Ignore-t-on que toutes ses facultés, la mémoire, l'intelligence, le jugement, le goût, se rapetissent et s'éteignent sous les coups redoublés de la corruption et de la licence ? Et comment alors les appliquer avec succès aux belles attributions de la scène? Comment en faire résulter de nobles élans, des expressions vraies de sentiment? Comment, en un mot, faire jaillir la vie et la chaleur d'un foyer où il n'y a plus que des cendres éteintes et froides ?

Non, je le dis hautement, et je suis bien sûr d'avoir pour moi tous les hommes de bon sens et de raison ; ce ne sont point des amis de l'art théâtral, ceux qui associent à leur profession des mœurs dépravées, et dont la seule présence sur la scène suffit pour réveiller des rapprochemens et des souvenirs flétrissans. Ses vrais amis sont ceux qui ont le sentiment de leur position ; qui connaissent assez la dignité de l'art qu'ils professent, pour ne pas l'exercer avec l'alliage impur des

déréglemens; et qui respectent trop le public pour l'outrager par le spectacle de l'impudeur, sous les habits de l'héroïsme et des sentimens nobles et vertueux. Ses amis sont ceux qui savent qu'il ne suffit pas à la plénitude de leurs engagemens de connaître et d'étudier les lois de leur art; mais qui s'efforcent encore de l'honorer par l'élévation de leur caractère, par la décence de leurs mœurs, par le respect d'eux-mêmes, par l'observation des convenances sociales, par la pratique, en un mot, des vertus qui constituent l'homme honnête. Et qu'on ne dise pas que c'est une peine perdue: non, si le public a son inconstance, ses caprices et son exigeance, quant aux talens de la scène et aux jouissances qu'il en attend, il n'a qu'un sentiment pour ceux qui ennoblissent leur profession par l'éclat de leurs vertus, c'est celui d'une estime invariable. La scène française a mille fois été témoin de ces hommages unanimes rendus à un acteur ou à une actrice qui avaient traversé avec honneur les épreuves de leur profession, et qui rentraient dans le sein de la société, entourés d'une considération qui les a suivis jusqu'au tombeau. Voilà quels ont été et quels seront toujours les vrais soutiens de l'art théâtral: voilà ceux dont les noms peuvent dignement s'associer avec la dignité de ses convenances; tandis qu'il repousse et qu'il repoussera toujours, comme des ennemis acharnés à son discrédit, ceux qui le flétrissent par l'indignité de leurs sentimens ou de leurs mœurs.

---

## II.

### *Des conditions de l'art théâtral.*

L'état de perfection où la scène française est parvenue, et les talens que l'on exige maintenant de ceux qui se consacrent à la carrière du théâtre, me dispensent, Messieurs, de combattre une opinion long-temps accréditée, par laquelle on prétendait que, pour exceller dans son art, un acteur n'avait besoin que des seules leçons de la nature. Oui, sans doute, la nature doit poser le premier germe des talens d'un bon comédien; mais ses inspirations sont loin de suffire, pour lui donner toutes les qualités que le public a droit d'attendre de lui, et que réclament de sa part les progrès des lumières et du goût. Son talent n'est plus et ne peut plus être le résultat d'une décision arbitraire et capricieuse; il doit être celui d'un jugement et d'une intelligence développés par l'étude, et cultivés par des connaissances relatives à l'art qu'il professe. Or, ces connaissances, je les réduis à trois sortes : *aux connaissances grammaticales*, propres à former la diction de l'acteur; *aux connaissances littéraires*, propres à développer son intelligence, et *aux connaissances philosophiques*, propres à éclairer son jugement. Suivez-moi, Messieurs, dans le détail de ces moyens dont je vais essayer de vous faire sentir l'extrême importance, relativement à l'art dramatique.

*Des connaissances grammaticales propres à former la diction théâtrale.*

L'expression la plus positive de la scène, c'est, vous n'en doutez pas, Messieurs, *la parole ;* par elle s'établit la communication la plus immédiate entre un acteur et ses auditeurs : mais si la parole, jusque dans les relations les plus ordinaires, demande du soin pour être facilement entendue et comprise de ceux à qui on l'adresse, combien n'en exige-t-elle pas au théâtre où elle doit charmer et captiver l'oreille, autant par l'empire puissant des choses qu'elle transmet, que par sa netteté, sa correction, et par son exacte conformité aux lois de la langue qui lui sert d'instrument! La dignité de l'art théâtral repose en grande partie sur la diction de ceux qui l'exercent. C'est là ce qui fait de la scène, comme une école où viennent s'instruire et se former ceux qui aspirent à la perfection du langage : on suppose que toutes ses lois y sont connues et pratiquées; on se fait une autorité de la prononciation qu'on y entend, et telle est l'honorable prévention des esprits à cet égard, que l'on regarde les théâtres comme les conservateurs naturels de la beauté et de la pureté de la langue.

Cela devrait être sans doute : mais cela est-il? C'est une autre question dont la solution est toute entière dans le vide des études grammaticales qui disposent à une bonne diction ; j'ai souvent entendu dans leurs essais beaucoup de jeunes élèves de l'art théâtral; leur

diction n'était pas soutenable; elle ne supposait pas même la connaissance des premiers élémens du langage : il n'y avait ni prosodie marquée, ni justesse dans la liaison des mots, ni méthode dans la conduite des phrases, ni netteté d'articulation; elle était à-la-fois fautive, obscure, embarrassée. Est-il étonnant que cela soit ainsi? Je suis loin, sans doute, de vouloir faire aucune application; mais on peut poser d'abord pour certain, que la plupart des jeunes candidats de l'un et de l'autre sexe qui se proposent de suivre la carrière dramatique, arrivent au Conservatoire ou dans les hautes écoles de déclamation, généralement dépourvus de tout principe sur les lois d'une bonne diction, et malheureusement infectés de tous les vices que leur a laissés une éducation peu soignée sous ce rapport.

Les uns y sont attirés par un goût qui les a tout-à-coup saisis au milieu des travaux d'une profession mécanique; sujets rares et précieux quelquefois : mais dont il faudrait refaire en quelque sorte toute l'éducation élémentaire, si l'on voulait fortifier par les charmes d'une diction pure, les heureuses dispositions dont ils offrent le germe : les autres y sont poussés par une passion puisée dans la fréquentation du théâtre dont ils n'ont vu que les dehors séduisans, sans songer aux études et aux efforts qui préparent les succès de la scène : d'autres y sont conduits par les séductions d'un physique agréable ou d'un bel organe qui leur ont paru devoir tenir lieu de tout et suffire seuls aux conditions du plus difficile des arts : d'autres enfin, et c'est le plus grand nombre, y sont attirés par le prestige de

l'indépendance, des plaisirs et de la fortune, seule passion à laquelle ils soient disposés à donner des soins ou à faire des sacrifices.

Tels sont en général les sujets qui, après deux ou trois ans d'un exercice uniquement dirigé vers le dernier terme des études dramatiques, la déclamation théâtrale, se présentent pour occuper la scène : mais qu'arrive-t-il? Tandis que quelques-uns surnagent et couvrent nos théâtres avec leurs défauts qu'on supporte, faute de mieux, et qui les exposent tous les jours aux dédains des hommes instruits ou aux censures humiliantes des critiques, les autres sont refoulés dans les rangs de la plus obscure médiocrité, ou dans la tourbe des comédiens vulgaires réservés aux trétaux de l'ignorance et du mauvais goût.

Ceci me conduit, Messieurs, à vous faire part d'un vœu que l'expérience que j'ai acquise avec vous des salutaires effets des lectures à haute voix, m'a souvent inspiré. On appelle *école de déclamation*, l'asile où sont reçus les jeunes gens qui se disposent à l'exercice de l'art théâtral; et c'est à juste titre : car la déclamation est la seule chose en effet qui y soit enseignée; c'est le commencement, le milieu et la fin de l'instruction qu'y reçoivent les élèves, et les professeurs qui la donnent, en se renfermant dans ce cercle, remplissent exactement le but de leur institution. Mais, en vérité, est-ce par la déclamation qu'il faudrait commencer une éducation aussi importante que celle de l'art de la scène? Et convient-il aux véritables intérêts de cet art, que des jeunes gens, dès le premier jour de

leur arrivée à l'école, soient poussés au dernier échelon de la science dramatique, sans savoir s'ils ont passé par les échelons inférieurs, et s'ils sont en état de soutenir la hauteur à laquelle on les élève? Convient-il, en un mot, pour m'exprimer sans figure, qu'on les fasse déclamer, avant de savoir s'ils savent parler? N'est-ce pas vouloir réunir des choses qui s'excluent rigoureusement, et ressembler à-peu-près à un musicien mal-habile qui voudrait tirer des sons harmonieux d'un instrument qui crie sous l'archet et qui déchire les oreilles?

C'est cette inconséquence, dont les tristes résultats ne sont que trop évidens, qui m'a fait penser qu'il devrait exister, au Conservatoire, une école préalable, uniquement et exclusivement consacrée à l'instruction des principes élémentaires de la langue; et voici de quelle manière il me semble que cette école devrait être organisée.

On sent d'abord que la direction de cet enseignement devrait être confiée, non à un déclamateur ou à un professeur ayant des prétentions à la haute déclamation; mais simplement à un homme de lettres, consommé dans les principes de la langue parlée, pouvant relever toutes les erreurs quelconques d'une fausse diction, et poser des lois certaines pour leur rectification; ayant lui-même une prononciation pure, correcte, et fondée autant sur les notions grammaticales du langage, que sur les délicatesses du goût et du bon usage national. Quant à ses fonctions, elles consisteraient à soumettre les élèves à *des lectures soutenues à haute voix*, à

l'occasion desquelles il développerait, tantôt les principes de la prosodie de la langue, tantôt le système de la juste liaison de ses mots; tantôt l'art de ponctuer et de phraser régulièrement; tantôt les lois relatives à la modification des sons, à leur accentuation, et à une articulation nette, soutenue et facile.

Cela posé, je voudrais que tout candidat quelconque, soit pour le chant, soit pour le genre comique ou tragique, qui se présenterait au Conservatoire, fût rigoureusement soumis à passer au moins trois mois dans cette école préparatoire; sous la réserve néanmoins des décisions du professeur qui aurait la faculté de prolonger cette espèce de noviciat, suivant les besoins de l'élève, ou suivant la lenteur de ses progrès. Dans tous les cas, le candidat ne pourrait jamais être admis aux leçons de chant et de déclamation, que sur l'attestation du professeur de cette école qui constaterait à-la-fois et l'assiduité de l'élève et la suffisance de ses progrès.

Je crois que je ne m'abuse pas : il me semble que l'établissement d'une pareille école au Conservatoire, serait d'une utilité incontestable, et en même temps bien digne des soins et de l'intérêt que réclame l'art théâtral. Au reste, ce n'est point à vous, Messieurs, que j'entreprendrai de détailler les salutaires effets de cette institution; à vous qui savez par votre expérience, combien l'exercice des lectures à haute voix vous a été utile et profitable, soit pour assouplir votre organe et vous familiariser avec une prononciation juste, ferme et coulante; soit pour développer votre intel-

ligence par la méditation de nos richesses littéraires et de nos modèles dans tous les genres.

Je sens vivement avec vous tous ces bienfaits, et voilà pourquoi je desirerais, pour l'intérêt de l'art dramatique, et pour en faire disparaître ces erreurs de diction qui, sur presque tous les théâtres, le déshonorent et le flétrissent, que l'étude des lois grammaticales qui tiennent à l'énonciation orale et publique de la langue, fût au moins cultivée dans le lieu où l'on prétend former des élèves à l'art théâtral.

Du moins, alors, en assistant aux belles représentations de nos théâtres lyriques, nous jouirions à la fois et du chant et de la parole; les compositions poétiques n'y seraient pas étouffées sous une masse de sons harmoniques, à travers lesquels on ne distingue aucune articulation des mots, et qui privent entièrement l'auditeur du charme des sentimens et des situations: avec l'étude de la langue faite par principes, l'élève, avant d'appliquer le chant à la parole, se serait formé à une articulation nette et distincte; il aurait senti la valeur des syllabes et des finales d'un mot, il aurait appris quel soin, quelle précision et quelle force il faut donner à une prononciation destinée à remplir un grand espace et à parvenir sans confusion jusqu'aux distances les plus éloignées, et ces principes fortifiés par l'exercice et liés ensuite à ceux du chant, lui permettraient à la fois de chanter et de parler; condition sans laquelle il ne peut exister de spectacle lyrique.

Du moins, alors, dans la tragédie, au milieu des hautes intonations de ce genre, la parole conserverait

la plénitude, l'intégrité des sons et des articulations qui la constituent : elle serait soutenue par l'observation des lois de la prosodie qui, dans la déclamation des belles compositions poétiques, donnent tant d'intérêt et tant de charmes aux inflexions tragiques; et le spectateur jouirait en même temps, et des richesses du genre dramatique dont on lui offre le spectacle, et des sensations délicieuses produites par une belle et juste déclamation.

Du moins, alors, dans la comédie qui demande tant de naturel et d'abandon, la prononciation y obéirait avec facilité et toujours avec clarté aux formes rapides, aux inversions fréquentes, aux images successives, aux transitions brusques de ce genre aimable; rien n'y serait altéré ni par la précipitation du débit, ni par une diction saccadée et sautillante, ni par un bredouillement qui attaque la parole jusque dans ses premiers élémens, et la fait entièrement disparaître.

Du moins, alors enfin, disparaîtraient de la scène ces fautes de diction qui, mille fois signalées par des critiques judicieux et jaloux de la gloire de l'art dramatique, continuent d'y défigurer la langue et de jeter de plus en plus le discrédit sur nos institutions théâtrales, en les montrant en proie à l'ignorance et au mauvais goût. Et qu'on ne dise pas que le public soit insensible ou indifférent aux avantages d'une diction pure et soignée; c'est au contraire la première qualité qui le frappe dans un acteur, et qui, sans qu'il s'en rende compte, lui fait le plus de plaisir; elle a même un si grand empire sur son esprit, qu'il est volontiers

disposé à pardonner à beaucoup d'inconvenances, s'il est satisfait sous ce rapport. J'ai toujours remarqué que l'éloge renfermé dans ce peu de paroles, *il dit bien, on n'en perd pas un mot,* était celui qu'il donnait avec le plus d'applaudissement et de satisfaction; et la raison en est toute simple : c'est qu'une diction correcte, élégante et pure, captive le spectateur tout entier et sans relâche, en lui transmettant jusqu'aux nuances les plus délicates de la pensée qu'il cherche à saisir; c'est qu'elle lui donne deux plaisirs à-la-fois, celui de l'oreille et celui de l'esprit; c'est qu'elle est, en un mot, à ses yeux, la plus essentielle et la plus digne parure de l'expression théâtrale; tout le reste étant considéré, pour ainsi dire, comme objet de luxe, dont le défaut pourrait bien diminuer sans doute ses jouissances, mais non pas altérer la première source de ses impressions.

*Des études littéraires propres à développer l'intelligence d'un acteur.*

Vous n'en doutez pas, Messieurs; telle est l'organisation de l'homme que son intelligence se détend et se développe par les impressions que l'étude, la méditation et l'exercice de ses facultés lui communiquent. Sans cela, que serait l'intelligence humaine, rayon émané de la divinité, pour imprimer à notre être sa dignité, et le rendre à sa noble destination? Elle resterait inerte, rampante, et bornée aux seuls besoins de la vie animale. Mais si sa culture importe en général à

tous les états, à toutes les conditions, elle devient bien plus nécessaire aux professions dont l'exercice repose tout entier sur le développement de ses facultés; et tel est surtout l'art théâtral.

Pour s'en faire une idée, il n'y a qu'à jeter un coup-d'œil sur les épreuves qui attendent un acteur dans l'exercice de sa profession, et sur la multiplicité des objets qui réclament à-la-fois l'étendue et la sagacité de son intelligence. Le voilà en présence de ses rôles et du personnage qu'il doit y représenter. Que de nuances de caractère à saisir et à juger! Que de sentimens dont il faut démêler le véritable sens! Combien qui s'y trouvent modifiés par une foule d'autres sentimens qui ne sont pas exprimés et qu'il faut cependant faire ressortir! Combien qui paraissent calmes et modérés, et qui néanmoins sont impétueux et violens! Combien sont inspirés par une passion qu'il faut déguiser, sans cependant l'étouffer! Combien d'autres enfin dans lesquels il faut satisfaire à plusieurs convenances de position et de caractère en même temps, et les exprimer avec la forme particulière qui les distingue dans le personnage dont l'acteur doit être la copie!

Supposez maintenant au milieu de toutes ces difficultés et de mille autres encore dont le détail m'entraînerait trop loin, un acteur d'une intelligence bornée et sans culture; ou bien, pour vous rendre l'exemple plus sensible, un de ces jeunes élèves dont je vous ai déjà parlé, qui, croyant avoir rempli toutes les conditions de son instruction, parce qu'il a appris pendant deux ou trois ans, à dire des vers et à réciter quelques

rôles, dont on lui a inculqué le thème jusqu'à satiété, s'élance, bouffi de suffisance et de prétention dans la carrière active de son art. Porté par la faveur ou par une coterie; soutenu par les applaudissemens de cette tourbe ignoble dont je vous ai fait connaître l'odieux caractère (voy. page 460); il triomphe d'abord par les réminiscences mécaniques de son école; l'enthousiasme même s'empare des esprits; on le préconise, on le vante; les journaux retentissent de ses éloges; on le place déjà au sommet de son art; peu s'en faut que les plus beaux talens ne soient immolés aux pieds des autels qu'on lui élève....... Mais attendez : l'écueil où doit échouer son insensée présomption, où va se montrer le vide de son intelligence, n'est pas loin : on le sort de la ligne de ses réminiscences, on le dépayse en quelque sorte, et tout le prestige de ses faux talens tombe et disparaît à-la-fois. On voit alors à nu son insuffisance et sa faiblesse; en vain on s'attend à le retrouver tel qu'on l'avait vu à travers le prisme de l'exaltation publique, on ne découvre que confusion, désordre, contradiction et obscurité dans les nouveaux personnages qu'il représente; plus de nuance, plus de vérité, plus d'illusion, et par conséquent plus d'intérêt..... On rougit alors de s'être laissé entraîner à des préventions si mal fondées; on le fait descendre du rang où on l'avait si indiscrètement élevé, et les tristes lambeaux de la médiocrité deviennent son partage. Ces sortes de dénouemens, Messieurs, sont de tous les jours, et il ne faudrait pas remonter à des temps bien éloignés, pour vous en offrir des exemples.

Il est cruel de le dire : mais il me paraît impossible que l'exercice de l'art théâtral puisse se concilier avec l'incapacité d'un sujet qui n'a fait aucuns frais pour cultiver son intelligence. On ne croit pas sans doute qu'un acteur puisse avoir le don de deviner toutes les nuances, toutes les formes justes d'expression qui conviennent à la peinture exacte d'une passion ou d'un sentiment; mais si cela lui est impossible, que deviendra son art? que peut-on attendre de lui, que ce qui doit nécessairement résulter du vide affreux de toute réflexion, de tout jugement où il se trouve? Jamais un acteur, ainsi organisé, ne verra parfaitement une idée telle qu'elle est; tantôt il ne l'apercevra qu'à demi; tantôt il ne saisira pas les rapports qui la lient à des idées éloignées; tantôt il ne saura pas démêler l'intention qui l'a inspirée, ni les allusions, ni les doubles sens qu'elle renferme; tantôt les justes convenances d'un caractère et d'une situation lui échapperont; tantôt enfin, il ne distinguera pas le sentiment exquis, délicat, mais profond qui règne dans une pensée ou même dans une seule parole. Le vulgaire peut-être pourra bien ne pas apercevoir les discordances qui résulteront de ce défaut de jugement; mais les hommes de goût, les vrais juges des talens de la scène, les sentiront, les apercevront, et avec leurs jugemens, s'évanouiront tous les échafaudages de coterie ou de réputation usurpée dont cet acteur aventureux avait prétendu soutenir son ignorance et sa présomption.

Il n'est pas un instant dans la carrière de l'art théâ-

tral qui ne réclame l'intelligence de ceux qui se dévouent à son exercice, et où l'acteur qui ne l'a pas cultivée par les études qui la développent et qui la fécondent, ne soit exposé aux désagrémens de son insuffisance. Placez-le en présence de ces occasions qui se renouvellent tous les jours au théâtre, celles de créer un rôle auquel il s'agit d'attacher le cachet du degré de son intelligence; autant le triomphe d'un vrai talent jette d'éclat dans cette circonstance, autant l'écueil d'un talent médiocre et sans consistance fait rejaillir sur lui de mépris : c'est la pierre de touche du jugement d'un acteur; on l'attend à cette épreuve décisive; et s'il succombe, si ses créations portent l'empreinte d'un jugement faux et borné, s'il a gâté ce qui avait été livré aux décisions de son intelligence; alors, tout est fini pour sa réputation, et l'impression de sa sottise et de son ignorance demeure irrévocable. Rien n'est livré à la routine dans l'exercice de l'art dramatique, et ne peut y rester stationnaire : la succession rapide et continuelle des compositions théâtrales; l'émulation des talens rivaux; la concurrence des théâtres; l'inquiète avidité du public que l'uniformité lasse et rebute, et qui ne se réveille qu'au bruit des progrès et des créations de la scène; tout y force l'intelligence à de nouvelles études, à de nouveaux efforts. Chaque période de la vie d'un acteur est pour lui une source renaissante d'épreuves; son jeu, son expression, ses moyens, doivent changer et se modifier, non-seulement suivant la nature de ses emplois, mais encore suivant les convenances de son âge : le même rôle qu'il aurait

à jouer à vingt-cinq ans et qu'il jouerait à quarante, ne pourrait pas comporter les mêmes nuances de chaleur, et c'est à la délicatesse de son jugement à faire le choix. Ensuite, que d'attention à donner aux variations des goûts du public, pour s'y conformer; aux perfectionnemens successifs de l'art, pour les atteindre; aux heureuses innovations introduites dans tout ce qui touche et fortifie l'expression extérieure, pour les ajouter à ses moyens! Quels soins, pour réchauffer des rôles mille fois entendus, pour y découvrir de nouvelles modifications, et les recréer en quelque sorte aux yeux du public! C'est là peut-être le plus grand effort de l'intelligence d'un acteur, et la preuve la plus honorable de ses talens. Voilà pourquoi on a dit de mademoiselle *Duchesnois*, qu'elle avait découvert dans le rôle de *Phèdre* des modifications admirables qui n'avaient pas encore été remarquées. Voilà pourquoi le rôle de *Manlius* a paru si nouveau, et en même temps si énergique, depuis que l'inimitable *Talma* en a sondé toutes les profondeurs.

Je vous ai exposé, Messieurs, autant qu'il a été en moi, le tableau des épreuves qui attendent un acteur dans la carrière de l'art théâtral; c'est à vous maintenant à juger si ce que je vous ai dit de la nécessité d'y préparer son intelligence par des connaissances propres à la développer, mérite une sérieuse attention. Combien il serait à desirer qu'un jeune homme, avant de se présenter au Conservatoire, eût fait des *études régulières*, et surtout ce qu'on appelle un *cours de belles-lettres*, source inépuisable de notions favora-

bles aux plus beaux développemens de l'esprit humain! Qu'on ne m'oppose pas l'exemple des comédiens qui, sans ce préalable, et même sans aucune espèce d'instruction littéraire, ont porté de beaux talens sur la scène. Cette exception, que je ne désavoue pas, est trop rare pour jeter quelque poids dans la balance de mes opinions à cet égard. Elle ne peut tomber d'ailleurs, que sur quelques hommes privilégiés et si heureusement organisés, qu'un seul coup-d'œil de leur part, jeté sur les principes et sur les convenances de leur art, suffit en quelque sorte pour ouvrir leur intelligence et la rendre supérieure aux épreuves de leur profession. Qu'on parle plutôt de cette foule de comédiens oubliés et perdus dans leur obscurité, flétris par les dédains du public, et voués au ridicule par les suites inévitables de leur ignorance, ou par les erreurs de leur intelligence sans culture. C'est à ceux-là et à tous ceux qui leur ressemblent, sous le rapport de leur incapacité intellectuelle, que j'applique l'impérieuse nécessité des études littéraires que réclame l'exercice de l'art théâtral. Que du moins ceux qui n'ont pas fait des études régulières, cherchent à réparer ce vide par la lecture et par la méditation des ouvrages qui fécondent l'imagination, qui agrandissent la sphère des idées, qui communiquent les principes du goût et qui donnent de la rectitude au jugement. Qu'ils s'attachent surtout aux ouvrages classiques qui font connaître les formes diverses du discours, leur nature et leur caractère; l'art du comédien réclame particulièrement cette instruction : par elle ils se mettront

du moins en état de distinguer ce qui appartient aux différens genres de style; ce qui est gracieux, noble, simple, sublime ou tempéré dans ce qu'ils doivent énoncer; quelles sont les diverses figures qui expriment dans le discours les divers sentimens du cœur humain; en quoi consistent ces hautes richesses de la langue, ces images, ces descriptions, ces comparaisons ces instrumens en un mot de l'esprit et du cœur, qui sont employés pour rendre ce qu'il y a de plus véhément et de plus délicat, de plus tendre ou de plus terrible dans les passions.

Mais de toutes les études, la plus indispensable à mon avis, c'est celle de tout ce qui est relatif à l'art dramatique. Je voudrais qu'un acteur, jaloux de donner à son intelligence tous les appuis nécessaires à son art, n'ignorât rien de ce qui constitue le mécanisme des compositions théâtrales; qu'il en connût parfaitement les lois fondamentales; qu'il eût étudié les lois de la versification française et familiarisé son oreille au rythme poétique (1). De ces notions, il passerait à des connaissances plus générales, en étudiant l'histoire de l'origine, des progrès et des vicissitudes du genre dramatique; en distinguant les différences immenses qui existent

(1) J'ai entendu mutiler au théâtre les plus beaux vers de nos grands maîtres, et cela avec une imperturbabilité, avec un front qui ne permettait pas de penser que l'acteur qui outrageait ainsi les œuvres du génie, eût la première idée des lois de la versification et du respect sacré qui est dû à l'ordre rythmique des compositions poétiques.

dans le but et la fin de la tragédie et de la comédie; en se mettant en état d'apprécier, non-seulement le caractère général des compositions des grands maîtres dans ces deux genres, mais encore le caractère particulier de chacune de leurs productions; en se pénétrant enfin de la dignité et de l'éclat avec lesquels la tragédie et la comédie se sont montrées sur la scène française : étude immense dont les avantages seraient incalculables pour le développement de son intelligence, et toujours infaillibles pour le succès de son art.

*Des études morales et philosophiques propres à développer le jugement d'un acteur.*

Si je vous demandais, Messieurs, quelle est la chose qui vous attache le plus à nos représentations théâtrales et qui vous donne les jouissances les plus réelles; vous me répondriez sûrement que c'est lorsque vous y rencontrez une parfaite imitation de la nature. Cela est rigoureusement vrai, et j'en conclus que le premier devoir d'un acteur qui veut obtenir de véritables succès sur la scène, c'est d'étudier la nature, et de s'en approprier toutes les formes qui peuvent être relatives aux convenances de sa profession. Etrange renversement de l'art théâtral! On y cherche la nature, et l'on n'y voit souvent qu'une imitation à peine sentie de sa vérité : trop heureux, quand elle n'est pas représentée sous des formes qui la rendent méconnaissable ou repoussante! C'est le résultat, ou d'un jugement

faux qui a mal observé, ou d'un jugement sans culture qui n'a rien observé, rien discerné. C'est l'ouvrage d'une suffisance, d'une présomption aveugle qui met les décisions arbitraires de son incapacité à la place des traits simples et vrais de la nature qui devait lui servir de guide et de modèle.

*Le jugement,* Messieurs, cette faculté précieuse de l'âme qui confère à l'homme le pouvoir de discerner, de comparer et de juger, est, comme l'intelligence, susceptible de culture, et ses applications sont plus ou moins le résultat de l'exercice qu'on lui fait subir. Voilà pourquoi on dit d'un homme, qu'il *a un bon ou un mauvais jugement;* et d'un ouvrage, qu'il est écrit *avec ou sans jugement.* Plus on exerce cette faculté, et plus elle s'ouvre, se détend et se développe. En observant beaucoup, et en faisant de tous les objets convenables un sujet d'observation: on parvient à saisir les choses sous leurs véritables points de vue, à distinguer leurs traits et les nuances dont ils se composent, à les comparer avec d'autres, et à reconnaitre la différence ou l'identité de leurs rapports; en un mot, on parvient à les juger sainement; et alors, s'il s'agit de peindre ou de s'approprier les formes, la couleur et les caractères de ces objets, leur expression résulte naturellement de la profonde image qu'on s'en est faite par l'observation. C'est ainsi que nos grands acteurs ont trouvé le véritable secret de leur art, et en même temps celui d'être idolâtrés du public qui n'est jamais plus satisfait, ainsi que vous l'avez remarqué, que lorsqu'il retrouve sur la scène la copie exacte des

caractères, des vices ou des travers dont les modèles originaux sont chaque jour sous ses yeux.

Mais quelles sont les sources de cette observation, principe fécond de tous les arts, mais si nécessaire surtout à la perfection de l'art de la scène? Voilà ce qui me reste à vous offrir dans ce sujet que je regarde comme un des plus importans de cette leçon, par les inductions que vous pourrez en tirer pour votre instruction particulière. Je vous en aurais même parlé ailleurs, si je ne m'étais reservé de vous offrir ici une ses plus importantes applications.

*L'histoire* est le grand théâtre où l'homme figure sans ménagement. Il faut donc l'étudier dans ce fidèle tableau. Il n'y a point de nouvelles découvertes à faire sur la nature du cœur humain. Toutes les modifications dont il peut être susceptible, sont connues et décrites dans les pages de l'histoire. Là, sont présentés tous les caractères, avec leur dissimulation; toutes les passions, avec leur énergie ou leurs sombres profondeurs; toutes les perfidies, toutes les bassesses, avec le langage de leur lâcheté; toutes les intrigues, avec leurs ressorts; tous les crimes, toutes les vertus, avec leur activité : c'est le grand livre où le cœur humain est offert tout entier et dans sa nudité aux jugemens de la raison et de la conscience.

Et ce n'est pas seulement pour acquérir la connaissance de l'homme et de ses passions qu'un acteur, jaloux des succès de son art, doit consulter l'histoire; c'est encore pour en tirer des notions exactes sur les mœurs, sur les usages et sur les habitudes des peuples. Il n'est

pas une bonne production dramatique qui ne lui fasse une loi de cette observation, parce qu'il n'en est pas une qui ne pose sur un caractère fondamental et bien marqué, celui des mœurs particulières du peuple qui est mis en scène. C'est ce caractère qui, dans nos grands poètes, donne un ton général à leurs pièces, aux personnages un langage particulier, à l'intrigue une tournure qui lui est propre, et aux passions une couleur plus ou moins foncée, suivant le génie, les préjugés et les habitudes de la nation, au sein de laquelle l'action dramatique est supposée se passer. Que de nuances du caractère national à faire ressortir dans leurs pièces, jusque dans l'expression même des sentimens les plus ordinaires et les plus communs à tous les hommes! Que d'âpreté ou de douceur, de vivacité ou de flegme, d'aménité ou de rudesse, d'audace ou de retenue, de barbarie ou d'humanité; je ne dis pas suivant le caractère particulier de chaque personnage; mais suivant le caractère que lui ont imprimé les mœurs de son pays! Quoi de plus ordinaire, par exemple, et de plus fréquemment reproduit dans les œuvres dramatiques, qu'une déclaration d'amour; et cependant quel sentiment devra comporter plus de nuances dans son expression, si on veut lui donner, comme cela se doit, la teinte des mœurs et des habitudes locales? Vous sentez-bien que la déclaration d'amour *d'Hippolyte à Aricie*, pure, sincère, mais empreinte d'une sorte de sauvagerie, et celle de *Néron à Junie*, infectée de lubricité, et souillée de la corruption de son siècle, ont des traits qui marquent assez l'attention que l'on

doit porter aux diversités dont je parle : mais pour exprimer ces diversités, il faut les avoir fortement senties; et pour être en état de les sentir, il faut avoir préalablement étudié, jusque dans leur intimité, le caractère, les mœurs et les usages des peuples.

Les livres *des moralistes et des écrivains philosophes* qui, pour corriger le cœur humain, l'ont sondé jusque dans ses derniers replis, sont encore une excellente source d'observations propres à former le jugement d'un acteur. Qu'il lise avec soin les *Caractères de La Bruyère* et les *Maximes de La Rochefoucauld.* La seule lecture des poésies de *Boileau* suffirait au comédien pour lui donner l'idée d'une foule de caractères dessinés d'après nature. Qu'il consulte encore les romans bien faits où l'on trouve quelquefois la peinture la plus détaillée et la plus exacte des sentimens du cœur humain. Qu'il lise enfin les lettres des femmes auteurs, celles de madame *de Sévigné* surtout; là, il trouvera toutes les délicatesses du sentiment, toute l'expansibilité de l'amour maternel, toutes les malices de la coquetterie, tous les côtés plaisans des convenances sociales, toutes les sensations d'un amour profond et délicat, toutes les brouilleries, tous les caprices passagers des sentimens tendres. Ces livres, et une foule d'autres que je ne puis vous citer, ne présenteront point à la vérité des modèles aux yeux; mais ils en offriront à l'esprit; ils donneront le ton à l'imagination, et l'imagination le communiquera à l'expression.

Mais le grand livre, sans cesse ouvert pour l'instruction du comédien, est celui de la société, ce théâtre

vivant de toutes les passions réunies. Il est vrai qu'il est souvent difficile de les observer sur cette scène de sentimens faux et d'intrigues ténébreuses; mais c'est par cette raison même que l'instruction qui doit en résulter pour lui peut devenir solide et plus profonde. En suivant de près les passions, on voit bientôt les déguisemens qui les couvrent, le langage hypocrite qu'elles empruntent, le masque dont elles couvrent leur marche tortueuse : et comme les déguisemens, le langage, les détours des passions sont ce qui forme sur la scène le nœud de toutes les intrigues, il en résulte que leur observation va directement au but de l'art théâtral, et que l'acteur qui veut le remplir ne saurait assez en étudier les formes.

Et s'il veut transporter sur la scène la copie de ces passions livrées sans fard et sans déguisement à leur brusque impétuosité, c'est encore dans la société qu'il en trouvera les premiers modèles. Qu'il descende dans les dernières classes qui la composent : c'est là qu'il verra de quelle manière et sous quelles formes la nature exprime ses émotions, ses ressentimens, ses plaisirs et sa franchise; c'est là qu'il la surprendra dans son abandon, dans ses élans irréfléchis; qu'il apprendra comment elle menace, comment elle se réjouit, comment elle commande, elle accuse, elle gémit, elle supplie; il n'y a pas de théâtre qui ne s'alimente de ces sortes de caractères et qui n'impose à un acteur le devoir d'en chercher les modèles à leur source.

Enfin, c'est dans son propre cœur que l'acteur doit descendre pour achever son instruction dans la grande

étude des passions. Ce n'est point, je pense, calomnier le cœur humain que de dire qu'il recèle partout le germe de toutes les erreurs, de toutes les faiblesses, à côté souvent des sentimens les plus généreux et les plus honorables. Presqu'à chaque instant ces erreurs, ces faiblesses se manifestent plus ou moins sensiblement, suivant la nature des impressions qui les excitent ou des obstacles qui les irritent. Que l'acteur ait donc le courage de s'étudier lui-même dans ces instans où tant d'autres ferment volontairement les yeux sur le spectacle de leur propre cœur; qu'il suive ces demi-teintes des passions réveillées, mais contenues dans les bornes des bienséances; qu'il s'observe au moment où son âme touche de si près à l'aigreur et à la violence, quand sa vanité est blessée; qu'il reconnaisse les gradations et les progrès de ces mouvemens qui le troublent, l'agitent, et le poussent quelquefois à des excès dont il rougit l'instant d'après. C'est en portant ainsi sur son propre cœur un œil d'observation, qu'il parviendra à connaître les premiers dévelopemens des passions humaines et à saisir l'expression qui leur est propre au moment de leur hésitation et de leurs combats.

## § III.

*De l'action dramatique et de ses lois quant à la déclamation et au jeu de la scène.*

Je vous ai exposé, Messieurs, dans mes discussions précédentes les conditions qui m'ont paru devoir con-

courir à former un acteur, et à le rendre digne du bel art qu'il se propose d'exercer. Nous touchons aux grands résultats de ces conditions préalables et nécessaires; c'est de *l'action dramatique*, qu'il va être question, c'est-à-dire de l'art d'exprimer sur la scène par la déclamation, le geste, la physionomie, l'attitude et le jeu muet, les sentimens du personnage qu'on doit représenter.

J'aurai peu de chose à dire sur la *déclamation*; elle est la même sur la scène que dans toutes les occasions où il s'agit de transmettre par les inflexions de la voix une pensée ou un sentiment, avec justesse et vérité; et vous vous rappelez avec quels développemens j'ai traité cette partie importante de l'art de la parole. (Voyez la troisième partie de ce cours).

Le caractère fondamental et particulier de la déclamation sur la scène, c'est d'être à-la-fois simple et noble, et il a fallu, pour l'amener à ce point, le concours des plus beaux talens, secondés par les lumières et le goût des temps modernes.

Dans la naissance du théâtre, l'expression des acteurs consistait dans un naturel inculte, bas, qui convenait assez à des ouvrages qui n'avaient ni noblesse ni dignité.

L'art dramatique venant à se perfectionner; on songea à éviter ce défaut, et on se jeta dans l'emphase et le merveilleux; on crut que des héros devaient chanter en parlant, et ce mauvais goût subsista longtemps.

Enfin, vers le commencement du dix-huitième siècle,

parut *Baron*, qui porta la haine qu'il avait conçue pour la manière de réciter de ses devanciers, jusqu'à être blessé du seul mot de déclamation. Ce célèbre comédien, élevé sous les yeux de Molière auprès duquel il avait puisé d'excellens préceptes sur l'art du théâtre et surtout l'intelligence qu'il porta depuis à une si grande perfection, était né avec tous les dons de la nature : figure noble, voix sonore, geste naturel, goût sûr et exquis. Il imaginait avec chaleur, il concevait avec finesse, il se pénétrait de tout; l'enthousiasme de son art montait les ressorts de son âme au ton qu'il voulait; il paraissait, on oubliait le théâtre et le poète; la beauté majestueuse de son action et de ses traits répandait l'illusion et l'intérêt; ni ton, ni geste, ni mouvement qui ne fût celui de la nature; quelquefois familier, mais toujours vrai, il pensait qu'un roi de cabinet ne devait point être appelé un héros de théâtre.

La déclamation de Baron causa une surprise mêlée de ravissement; on reconnut la perfection de l'art, la simplicité et la noblesse réunies. Ce prodige fit oublier tout ce qui l'avait précédé, et fut le digne modèle de tout ce qui devait le suivre. A Baron, succéda *Beaubourg*, dont le jeu moins correct et plus heurté, ne laissait pas d'avoir une vérité fière et mâle. Ces deux hommes, qu'on peut regarder comme les instituteurs de la belle déclamation théâtrale, ont eu des successeurs qui les ont plus ou moins égalés, ou même surpassés dans la carrière qu'ils avaient ouverte. Sans parler en effet de la déclamation mélodieuse de mademoiselle

*Duclos*; de l'expression simple et touchante de mademoiselle *Lecouvreur*, d'autant plus étonnante qu'elle ne devait rien aux dons extérieurs de la nature, et qu'elle eut à la corriger toute entière, pour arriver à la perfection de son art; du célébre *Lekain*, ornement immortel de la scène française; de mademoiselle *Duminil*, aux accens de laquelle la terreur, l'épouvante et la pitié frappaient toutes les âmes; de mademoiselle *Clairon*, toujours admirable par la connaissance profonde qu'elle avait de son art, par sa facilité à saisir et à rendre toutes les images, toutes les intentions du poète; mais quelquefois dépourvue de cette sensibilité exquise qui arrache des larmes: que ne doit pas l'art théâtral aux efforts et aux beaux talens des *Brisard*, des *Dazincourt*, des *Molé*, des *Dugason*, des *Contat*, des *Monvel*, des *Raucourt*, des *Larive*, des *Fleury*, des *Michaud*, des *Saint-Prix*, des *Granger*; et enfin aux modèles qui occupent maintenant la scène; aux *Lafon*, à mesdemoiselles *Mars*, et *Duchesnois*, et surtout à *Talma* qu'il faudrait proposer à l'émulation comme le dernier terme de la perfection théâtrale, s'il était possible d'espérer qu'un autre pût joindre à l'extrême simplicité de son action dramatique, le prestige indéfinissable qui lui donne toute la noblesse, toute la dignité, toute l'énergie du genre tragique?

En suivant les progrès de la déclamation théâtrale, j'ai essayé de donner une idée des talens qu'elle a signalés, convaincu que les principes de l'art ne sont jamais mieux sentis que par l'étude des modèles. Les ouvrages de Corneille, de Racine, de Voltaire et de

Molière, resteront; mais qui garantirait des successeurs aux *Talma*, aux *Fleury*, etc., si leur exemple s'évanouissait avec eux, et si leurs leçons écrites, pour ainsi dire, dans le vague de l'air, n'étaient recueillies par les vrais amis de l'art?

La déclamation du genre comique ne m'arrêtera pas long-temps. Qui ne sait qu'elle doit être la peinture fidèle du ton et de l'extérieur des personnages dont la comédie imite les mœurs? Tout le talent consiste dans le naturel, et tout l'exercice, dans la connaissance et l'usage du monde. Or, le naturel ne peut s'enseigner, et les mœurs de la société ne s'étudient point dans les livres. Cependant je placerai ici une réflexion qui est commune aux deux genres de la poésie dramatique; c'est que, par la même raison qu'un tableau destiné à être vu de loin doit être peint à grand traits, le ton du théâtre doit être plus élevé, le langage plus soutenu, la prononciation plus marquée que dans un cercle où l'on se communique de plus près; mais toujours dans les proportions de la perspective, c'est-à-dire, de manière que l'expression de la voix soit réduite au degré de la nature, lorsqu'elle parvient à l'oreille des spectateurs. Voilà dans la déclamation théâtrale, la seule exagération qui soit permise; tout ce qui l'excède est vicieux.

Je n'insisterai pas non plus sur les parties de l'action dramatique qui regardent le *geste* et le *jeu de physionomie*; je les ai traitées dans ce cours (*Voyez* la quatrième partie, pag. 305), et, vous vous souvenez sûrement avec quel intérêt je vous en ai développé la

puissance et les lois. Il ne me reste donc qu'à vous faire connaître en quoi consistent les décences théâtrales, quant à la *contenance*, le *maintien*, les *mouvemens* et le *jeu muet* d'un acteur sur la scène.

La première expression qui nous semble devoir éminemment éclater sur la contenance et le maintien d'un acteur sur la scène, qui doit dominer toutes les autres, et le suivre dans tous ses mouvemens; c'est une extrême décence, un profond respect pour l'assemblée qui l'honore de son attention, une *modestie inaltérable.* C'est peut-être une des convenances les plus délicates du théâtre, celle qui exige le plus de ménagemens, de soins et de prudence, et qui mérite le plus d'être réfléchie et étudiée: elle est toute entière pour le public; et le public qui a le droit d'en exiger l'hommage, et qui a de plus le juste sentiment de sa position, est très prompt à s'offenser des moindres écarts qui blessent sa susceptibilité. Autant il sait gré à un acteur du témoignage de sa déférence, autant il fait une justice sévère de celui qui, par des dehors suffisans, semble annoncer le peu de prix qu'il attache à ses jugemens; il réprouve surtout, avec un implacable ressentiment, ces acteurs qui, pleins d'eux-mêmes, et se croyant sans doute supérieurs à toutes les lois de la bienséance, affectent des airs avantageux, dominateurs, et semblent commander en quelque sorte ses applaudissemens.

Je lisais dernièrement dans un journal consacré aux discussions de l'art théâtral, cette sentence prononcée à l'occasion d'une débutante dont la présomptueuse

suffisance avait choqué le public : *Il n'y a pas beaucoup à espérer d'un acteur novice qui montre trop d'assurance à son début dans la carrière.* Cela est vrai, par la raison toute simple que la suffisance, en général, annonce la haute idée qu'on s'est formée de soi-même, et que, dès qu'un jeune débutant en est à ce point-là, il n'y a plus ni conseils, ni instruction, ni études qui puissent prévaloir sur les dispositions de sa vanité.

Outre la modestie qui plaît et intéresse toujours, la contenance de l'acteur doit avoir d'autres caractères encore : il faut qu'elle soit *l'expression sensible des sentimens ou des passions qui l'animent.* Figurez-vous *Burrhus* entrant en scène pour venir annoncer à *Agrippine* l'empoisonnement de *Britannicus.* Avec quelle expression d'abattement et de douleur il doit se disposer à faire le lugubre récit de cet attentat ! Il ne s'agit point ici du jeu de la physionomie, ni du geste ; c'est de tout l'extérieur du personnage qu'il est question, de l'ensemble de ses mouvemens, de l'attitude entière de son corps. Une profonde douleur ne pèse pas seulement sur l'âme, elle agit sur l'homme tout entier ; elle courbe sa tête, et la fait tristement pencher ; elle appesantit ses bras, elle donne à tout son maintien une expression de tristesse, d'accablement et d'abandon dont il ne lui est pas possible de se défendre. Tel est *Burrhus* dans la scène où il va déplorer à-la-fois le plus grand des forfaits, et la mort du prince qui faisait l'espoir et la gloire de Rome.

Vous avez sûrement observé quelquefois, Messieurs,

la situation d'*Oreste*, dans la première scène d'*Andromaque*. Dites-moi, si au seul aspect de l'inimitable acteur qui le représente, vous n'avez pas cru voir un malheureux qui porte tout le poids de l'inexorable destin qui le poursuit, et qui en est accablé ? A quoi tient cette illusion, sinon à l'ensemble de son être sur lequel semblent écrits les remords des crimes qu'il a commis, les malheurs qui les ont suivis, les atteintes des furies déchaînées contre lui, le désespoir d'un amour vainement combattu, et jusqu'au pressentiment des fureurs qui doivent former la catastrophe de sa situation?

C'est ainsi que, lorsque la contenance de l'acteur est exacte, elle doit faire aux yeux des spectateurs un tel effet, que chacun y trouve l'expression anticipée des choses qu'il doit dire.

L'illusion théâtrale repose en grande partie sur ce premier principe de l'action extérieure ; et ce qui le complète, particulièrement dans le genre héroïque et dans la haute comédie, c'est *la noblesse, la dignité* qui doivent couvrir comme d'un vêtement, toutes les expressions physiques d'un acteur, sous quelque forme qu'il se présente ou qu'il agisse sur la scène. Je vous ai déjà entretenus, en général, Messieurs, de cet objet : en voici une des applications les plus importantes, et, si je dois vous en faire l'aveu, des plus méconnues. Rarement, les études d'un jeune élève de l'art se portent sur les moyens de corriger les défauts d'un extérieur négligé, d'adoucir ses formes, de bannir la rudesse ou l'emphase de ses mouvemens, de se présenter et de marcher

avec décence, de poser son corps avec grâce, de prendre des attitudes libres et faciles, de répandre sur son maintien les tons de la réserve et de la dignité morale de l'homme, de revêtir et de porter avec goût les habits ou les costumes du théâtre : rarement on le voit s'attacher à se former une idée juste de la belle nature sous tous ces rapports, soit dans la fréquentation des gens polis, soit dans les chefs-d'œuvre de la peinture ou de la sculpture partout étalés pour son instruction sur notre terre classique des arts, soit dans l'observation des grands modèles de la scène : aussi, comment traitent-ils pour la plupart cette partie si essentielle des convenances du théâtre ? Dans les uns, c'est une emphase ridicule ou une familiarité révoltante; c'est-à-dire les extrêmes des décences théâtrales. D'autres désorganisent leur marche et leurs déplacemens sur la scène, par des mouvemens brusques et sautillans qui les assimilent en quelque sorte à ce qu'on appelle en langue vulgaire des *pantins*. J'ai entendu souvent des éclats de rire s'élever de toutes les parties de la salle, aux entrées ou aux sorties de cette espèce d'acteurs. Ailleurs, c'est un maintien qui semble contrarié par des disgrâces physiques, et qui présente à l'œil des formes dégradées; ailleurs, c'est une contenance gênée, contrainte, sans aplomb, sans fermeté, sans grâce. Ici, nulle dignité dans les mouvemens de la tête qui, tantôt portée en avant, tantôt jetée en arrière, et tantôt penchée alternativement dans tous les sens, offre au profil des courbures ignobles; là, quand les bras se placent, c'est avec un embarras et

une hésitation ridicules; s'il s'agit d'une fixité de pose, les genoux fléchissent, et les pieds rentrent d'une manière quelquefois intolérable à la vue. Que dire encore des images burlesques que quelques-uns présentent sous les travestissemens obligés de la scène, surtout quand ces travestissemens sont les emblêmes du goût, des distinctions des rangs, de l'opulence ou de l'autorité? Et sous les costumes héroïques, quelle indigence de noblesse et de dignité perce à travers leurs riches draperies; et dans les situations fortes où brille le poignard, où éclatent les fureurs et les menaces, quelles contorsions basses, quelle malhabileté risible, quels transports immodérés en signalent les mouvemens!

Je n'achèverais pas, si je voulais vous peindre tout ce qui blesse les décences théâtrales dans les applications générales de l'action extérieure : c'est véritablement le détroit de l'art; beaucoup d'acteurs croient le connaître, peu le franchissent avec succès; tous les autres y font un naufrage plus ou moins périlleux. C'est l'objet sur lequel il est peut-être le plus dangereux de n'avoir pas des principes fixes et positifs, tant il touche de près au ridicule, tant il est facile de transformer en mouvemens ignobles et bas, ce qui tient à l'expression juste de la belle nature!

La dignité théâtrale est comme le sublime en littérature: c'est le dernier point de hauteur où l'esprit humain et où l'action dramatique puissent s'élever; pour peu que l'écrivain ou l'acteur soient en-deçà ou au-delà de ce point, tout se trouve nécessairement

faussé dans leur position; il n'y a plus d'accord entre elle et son objet, et de part et d'autre la chute est inévitable.

Et ce qui me paraît bien digne d'être senti et remarqué, c'est la nécessité de faire prédominer la dignité et la noblesse dans toutes les passions quelconques d'une pièce dramatique, passions qui souvent se diversifient à l'infini dans le cours d'un rôle, et transportent l'acteur aux extrémités quelquefois les plus opposées des sentimens humains. Ainsi, dans les scènes où l'amour d'*Orosmane* se manifeste par les aveux les plus doux et les plus expansifs, comme dans celles où ce même amour aigri, furieux, tantôt lui arrache des pleurs, expression du dernier degré de la faiblesse humaine, et tantôt le précipite dans des transports qui semblent ne pouvoir être apaisés que dans le sang de celle qu'il adore; dans tous ces contrastes, la dignité de l'art ne doit jamais rien perdre de ses droits. Il y a même plus, et je dis que c'est surtout dans les cas où les passions ont atteint le dernier terme du désordre et du délire, qu'il est souverainement dangereux de sortir de la ligne des convenances de cette dignité. Il faut dans ces occasions, et il n'y a pas de milieu, ou faire frémir, ou faire rire: car vous sentez bien qu'il n'y a rien au fond qui approche plus de l'extravagance et de la folie, que ces sortes de situations; et que, pour en tirer des effets tragiques, il faut nécessairement quelque chose de plus que ce qui est dans leur essence.

C'est la dignité théâtrale appliquée à tous les ressorts

du jeu de la scène, qui peut seule soutenir l'acteur dans ces crises violentes des passions humaines; dépouillées de ce prestige, elles tombent dans la parodie, et le public, dont le goût ne peut être, à cet égard, ni surpris, ni égaré, au lieu d'y puiser des émotions de terreur ou de pitié, résultat nécessaire de la tragédie, les métamorphose en sujets de comédie grotesque ou de farce, si vous l'aimez mieux, dont il fait tomber le ridicule sur l'acteur qui n'a pas su soutenir son personnage, et qui a eu la maladresse de le livrer dans toute sa nudité à la dérision et au mépris. Pourquoi les fureurs d'*Oreste* font-elles plus souvent rire que frémir? C'est que l'acteur qui les exprime, faute de saisir le point fixe après lequel il n'y a plus d'illusions théâtrales, les présente accompagnées de cris et de contorsions qui réveillent toutes les idées d'un délire absurde et risible. Nous n'avons, je crois, qu'un modèle qui unisse les véritables convenances de la dignité tragique, avec la forte expression que renferme cette situation; c'est celui que nous offre *Talma* dans ce fameux dénouement d'une de nos plus belles tragédies qui a été et qui sera long-temps peut-être l'écueil des talens même les plus exercés.

Quant au *jeu muet*, dont l'expression entre si avant dans l'action dramatique, il a sa racine et en même temps son modèle dans les formes les plus simples et les plus habituelles de la vie sociale. Voyez deux hommes s'entretenant d'affaires sérieuses; ils parlent alternativement: mais tandis que l'un porte la parole, l'autre écoute en silence, et tout son maintien exprime

l'attention qu'il porte à ce qui lui est dit. Si les répliques de part et d'autre deviennent vives et pressantes, l'attention de ces interlocuteurs redouble, et elle prend sur tout leur être un caractère plus marqué. Poussons plus loin la similitude. Si l'entretien dégénère en contestation, en paroles offensantes, en reproches, ou en menaces, alors l'attention silencieuse se combine avec des mouvemens passionnés qui expriment ou l'impatience, ou la fierté, ou la surprise, selon les atteintes reçues; telle est l'image du jeu muet.

Savoir écouter est donc la première condition de cette expression extérieure au théâtre : il n'est point de scène, soit comique, soit tragique, où elle ne doive entrer. Tout personnage introduit dans une scène y est plus ou moins intéressé; tout ce qui l'intéresse doit fixer son attention, et tout ce qui fixe son attention doit être nécessairement écouté. Voilà ce qui fait la condamnation de ces acteurs impardonnables dans leurs négligences, et qui, insensibles et sourds dès qu'ils ont cessé de parler, s'occupent à parcourir le spectacle d'un œil indifférent et distrait, en attendant que leur tour vienne de reprendre la parole. On appelle cela *n'être pas en scène*, on devrait dire, *n'être pas digne de la scène;* car, s'il existe une indécence au théâtre, c'est bien celle-là : elle suppose, dans celui qui en mérite le reproche, non-seulement une absence absolue de bon sens, mais encore une impertinence pour laquelle il n'y a pas de nom. J'ai observé que ces écarts se manifestaient particulié-

rement parmi les actrices qui bien souvent se permettent, dans leurs silences, d'établir une espèce de colloque de regards avec des personnes placées dans une loge voisine. C'est outrager la décence publique autant que l'art théâtral : la plus belle figure du monde ne devrait jamais obtenir grâce pour une pareille licence.

Mais il ne suffit pas de savoir écouter dans le jeu muet, il faut encore que, dans l'attention silencieuse de l'acteur, soient empreintes toutes les passions que le dialogue éveille ou excite dans l'âme des interlocuteurs. Souvent, ce sont des atteintes subites et profondes que le cœur y reçoit; souvent, ce sont des consolations et des joies inespérées qui en résultent. Tantôt il faut écouter avec douleur, tantôt avec mépris, tantôt avec fierté, tantôt avec indignation : chacune de ces passions doit donner à l'attention une expression particulière, et cette expression doit s'étendre à tout l'individu de l'acteur qui écoute. Mais que de ménagemens demande ce jeu muet, si nécessaire à la complète illusion théâtrale, pour être toujours d'accord avec les décences de la scène ! Je l'ai vu quelquefois entièrement dénaturé, changé même en expression ridicule, par l'immodération ou par la superfluité des mouvemens qui l'accompagnaient; je l'ai vu souvent grossièrement démenti par une action froide, sèche, compassée et sans vie, par des traits inanimés de physionomie qui annonçaient le peu de part que l'âme prenait à cette action. Dans tous ces cas, le jeu muet ne mérite pas de porter lenom qu'on lui

donne; ce n'est qu'une fiction fausse, sans effet, et insupportable à l'œil comme au goût.

Au reste, le jeu muet est susceptible de mille modifications accidentelles, dont un acteur habile peut tirer le plus grand avantage pour l'expression d'une situation. Dans combien de circonstances, la crainte, le respect, ou toute autre cause, doivent le comprimer, du moins dans son action sensible? Mais alors, par quelles nuances délicates s'échappent les agitations d'une âme ulcérée et qui se fait violence pour ne pas céder à ses émotions! Ailleurs, une passion peut être tellement profonde et peser avec tant de force sur le cœur, qu'il ne reste au jeu muet aucun moyen de l'exprimer; c'est la stupeur qui en prend la place: *ingentes stupent :* mais alors encore, combien cette absolue immobilité, combien ce silence de l'âme peut devenir savant, et plus fécond en expressions fortes que tous les mouvemens réunis de la douleur et du désespoir! Ailleurs, le jeu muet est tout en signes d'adulation et de joie, tandis que la rage est dans le cœur; mais à travers ces apparences, que d'émanations du sentiment contenu peuvent jeter de l'intérêt sur cette situation, et la rendre plus expressive!

Ainsi le jeu muet peut être tantôt *simple* et tantôt *mixte :* il est simple, lorsque l'action extérieure peint le sentiment dans toute sa force, dans toute sa vérité; et il est mixte lorsque deux ou plusieurs sentimens agitent une âme et doivent recevoir une expression simultanée à travers les efforts que l'on fait pour les dissimuler. La crainte, la fierté, la pudeur, le dépit,

retiennent quelquefois la passion, mais sans la cacher : tout doit trahir un cœur sensible. Et quel art ne demandent pas ces demi-teintes d'un sentiment, répandues sur un sentiment contraire; surtout dans les scènes où l'intérêt d'une situation exige que ces nuances ne soient aperçues que des spectateurs, et qu'elles échappent à la pénétration des personnages intéressés !

Je n'ai plus rien à ajouter, Messieurs, aux développemens que je m'étais proposé de vous présenter sur les questions qui se rattachent à la *poésie dramatique ;* et je termine ici mon cours, dont le souvenir me sera toujours cher, soit par le zèle avec lequel vous avez constamment encouragé mes efforts, soit par les progrès qui ont couronné vos soins et votre assiduité. Suivez, Messieurs, le noble enthousiasme dont vos âmes ont été saisies à la vue des bienfaits du bel art de la parole; mais que vos triomphes soient toujours dignes de lui; qu'il soit dans vos mains une arme toujours protectrice de l'innocence, de la justice, de la vérité, de l'honneur et de la vertu : à ce titre je me réjouirai de vous avoir servi de guide dans la carrière que vous venez de parcourir, et pour laquelle je réclame votre bienveillance en retour des sentimens d'estime et d'attachement que vous m'avez inspirés.

FIN.

# TABLE

## DES MATIÈRES CONTENUES DANS CE VOLUME.

OUVRAGES NOUVEAUX DU MÊME AUTEUR.

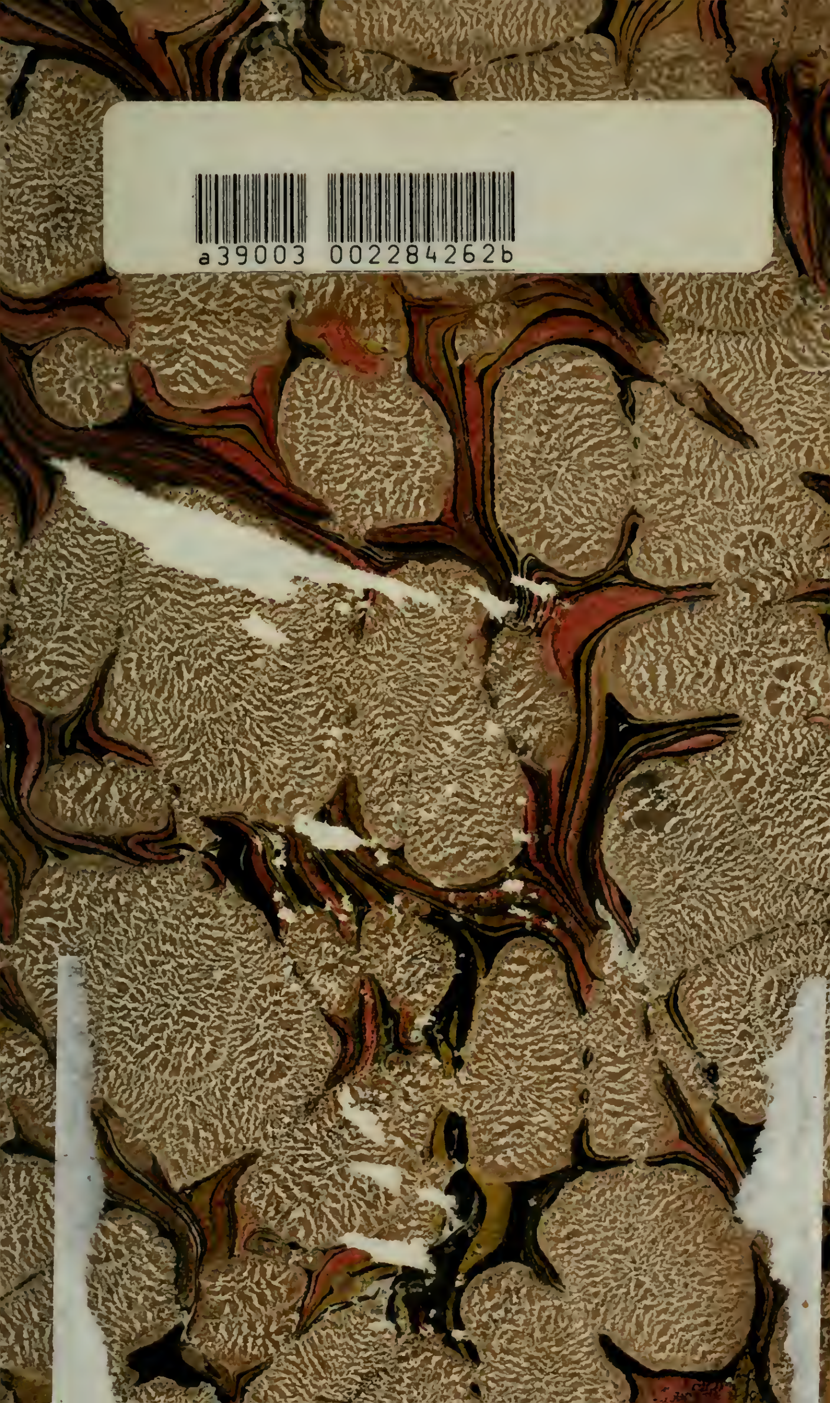
---

*Le Livre des pères et des mères, pendant la première éducation de leurs enfans ;* où l'on montre quels sont les dangers d'une tendresse mal-entendue et d'une conduite inconsidérée de la part des parens, pendant cette première éducation, et en même temps de quelle manière et par quelles méprises, on peut, sans s'en douter, gâter le meilleur naturel des enfans et leur imprimer des vices et des travers qui préparent leur malheur et celui de leurs familles. Deux vol. in-12. Prix 6 fr., et 7 fr. 50 cent. par la poste.

*Les Ornemens poétiques de la Mémoire*, contenant un choix des meilleurs morceaux de poésie française, et formant un cours complet et méthodique de religion, de morale et de littérature, exposé par demandes et par réponses. Un vol. in-12. Prix 3 fr., et 3 fr. 75 c. par la poste.

Ces ouvrages se trouvent aux mêmes adresses que le présent volume.

---


a39003 002284262b

